



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

**Perversión, fantasma, *acto* y goce en tres
relatos de *Pecado* (2016) de Laura
Restrepo**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Cashandra Indriago
Tipo de trabajo:	Trabajo Final de Máster
Director/a:	Juana María González
Fecha:	26 de enero de 2023

Resumen

El objeto de estudio de esta investigación es la novela *Pecado* (2016) escrita por la autora colombiana Laura Restrepo. La perspectiva del análisis pertenece al campo del psicoanálisis, principalmente al que se corresponde con las teorías de Jaques Lacan, cuyos avances teóricos son conocidos dentro de esta disciplina como la “orientación lacaniana.”

La novela de Restrepo trabaja el tema del mal y su presencia en distintos personajes y sus historias, narradas de forma independiente y separadas en capítulos. Para este trabajo se han seleccionado tres de ellos por ser considerados los más relevantes respecto al tema del mal: *La promesa*, *Pelo de elefante* y *Amor sin pies ni cabeza*.

De la teoría lacaniana se han seleccionado cuatro conceptos fundamentales: perversión, fantasma, acto y goce; que sirven de herramientas de análisis para dilucidar los mecanismos psíquicos que motivan a los personajes y que les brindan estructura lógica a sus historias. Al abordar la investigación literaria desde el campo psicoanalítico, se ha impuesto también la necesidad de explicar el efecto que produce en el lector la textura narrativa, para ello, se presenta un análisis de los elementos narratológicos más trabajados por la autora en cada capítulo estudiado.

Palabras clave: perversión, psicoanálisis, mal, goce lacaniano, pecado.

Abstract

The object of study of this research is the novel *Sin* (2016) written by the Colombian author Laura Restrepo. The perspective of analysis belongs to the field of psychoanalysis, mainly to the one that corresponds to the theories of Jacques Lacan, whose theoretical advances are known within this discipline as the "Lacanian orientation."

Restrepo's novel works around the theme of evil and its presence in different characters and their stories, narrated independently and separated into chapters; for this work, three of them have been selected for being considered the most relevant regarding the theme of evil: *The promise*, *Elephant hair* and *Love without feet or head*.

Four fundamental concepts have been selected from Lacanian theory: perversion, phantom, act and *jouissance*, that serve as analysis tools to elucidate the psychic mechanisms that motivate the characters and that provide logical structure to their stories. In approaching literary research from the psychoanalytic field, the need to explain the effect produced on the reader by the narrative texture, for this, an analysis of the narratological elements most worked by the author in each chapter studied is presented.

Keywords: Perversion, psychoanalysis, evil, Lacanian *jouissance*, *sin*.

Índice de contenidos

Introducción.....	6
1.1. Justificación.....	6
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	9
2. Metodología	10
3. Marco teórico.....	12
3.1. “Pecado y Laura Restrepo”	12
3.1.1. “Interés intelectual de Laura Restrepo”	12
3.1.1.1. “Introducción y comentario sobre <i>Pecado</i> ”	15
3.1.1.2. "Género híbrido en <i>Pecado</i> "	18
3.2. “Conceptos instrumentales del campo del psicoanálisis de orientación lacaniana”	19
3.2.1. “Real, simbólico, imaginario”	19
3.2.2. “Perversión”.....	21
3.2.2.1. "Fantasma”	28
3.2.2.2. "Goce"	31
3.2.3. “Acto”	33
3.2.3.1. "Inconsciente”	35
4. Desarrollo y análisis.....	38
4.1. “La promesa”	38
4.1.1 "Estrategias narrativas que permiten enfatizar los diversos efectos en el lector "	47
4.2. “Pelo de elefante”	48
4.2.1. “Perversión, Fantasma, Acto y Goce en los personajes”	48
4.3. “Amor sin pie ni cabeza”	59
4.3.1. “Perversión, Fantasma, Acto y Goce en los personajes”	59

4.3.1.1. "Estrategias narrativas que permiten enfatizar los diversos efectos en el lector "	65
5. Conclusiones.....	68
6. Limitaciones y prospectiva	70
Referencias bibliográficas.....	71

Introducción

1.1. Justificación

Pecado (2016) es una novela de Laura Restrepo que tiene como hilo conductor las imágenes de *El jardín de las delicias* (1490-1500), obra del pintor Jheronimus Bosch “El Bosco” (1450-1516). Laura Restrepo es una escritora y periodista colombiana con una importante trayectoria política dentro y fuera de su país. En 1983, trabajó por la paz de Colombia como mediadora entre el Gobierno y la guerrilla. Ha sido galardonada con diversos premios como: Sor Juana Inés de la Cruz (1997), Premio Alfaguara de Novela (2004), Premio Nacional de Literatura de Colombia (2007), entre otros.

La novela de nuestro interés está estructurada en una introducción, un epílogo y siete capítulos; cada uno con personajes y situaciones independientes entre sí, pero unidos por su relación con la maldad y la presencia de *El jardín de las delicias*. La noción de pecado que organiza la novela no corresponde necesariamente con los instituidos por religión alguna; son más bien el resultado del análisis de la sociedad contemporánea que la autora muestra en la obra y que apunta, por ejemplo, a la indiferencia como uno de los peores pecados humanos. El texto no corresponde con el subgénero novela de modo tradicional, la escritora apuesta por la experimentación con un texto que busca dinamizar el ritmo manteniendo un elemento recurrente entre historias independientes: la trasgresión.

Lo interesante del planteamiento de Restrepo es que sus personajes quedan por fuera del pensamiento maniqueo entre opuestos: luz y oscuridad; bien y mal. Estas no son fórmulas suficientes para analizar la narrativa de la obra. Sin embargo, existe una línea, una frontera que permite al lector vivir el efecto de conmoción. Este efecto no se obtiene por la vía fácil de presentar el horror con sus estrategias propias de contraste. Por el contrario, la escritura permite leer en estos personajes un lugar por fuera de los márgenes comunes, pero que no los hacen del todo extraños ni monstruosos. Su fuerza narrativa puede estar apoyada en distintas estrategias: la selección de las escenas, los diálogos, los testimonios en primera persona, o, por ejemplo, el uso de diferentes tipos de narradores de carácter amable y abierto, que no juzgan ni interpretan al personaje protagonista, sino que se aproximan con franca curiosidad intelectual, como sucede en el capítulo *Amor sin pies ni cabeza*.

Cada historia está sostenida en una forma de escritura, cuyo efecto es el de tocar aspectos individuales de los protagonistas con la sutileza de mostrar sus perversiones más propias sin moralizarlas. Cada personaje tiene su propio modo de goce y el lector puede intuir el suyo en cada lectura, no sin la vivencia del horror.

Esta investigación se propone analizar tres de los nueve relatos de *Pecado: La Promesa, Pelo de Elefante y Amor sin pies ni cabeza*. Para ello, se partirá de algunos conceptos psicoanalíticos propuestos por el Dr. Jaques Lacan durante su enseñanza, la cual se divide teóricamente en tres períodos. Siguiendo a Betina Ganim en *Obra de Lacan (2017)*, artículo en el que se orienta por el texto *Recorrido de Lacan*, recogido en *Ocho conferencias* de Jaques Alain Miller, señalamos tres períodos de su enseñanza:

- El primero va desde 1953 hasta 1963. Aborda una relectura de los textos freudianos y el rescate de la pulsión de muerte como concepto fundamental, en oposición al concepto de instinto difundido por los postfreudianos, quienes, para la época, habían desestimado el concepto de pulsión de muerte planteado por Freud en su segunda tópica. A este período de la enseñanza corresponde la concepción del inconsciente estructurado como un lenguaje.
- El segundo período va desde 1964 hasta 1974, cuando Lacan crea con sus propios términos y métodos su teoría basada en nociones como el sujeto tachado \$, objeto a, el gran Otro o A, todos ellos conceptos novedosos que van más allá de la lectura freudiana.
- El tercero va desde 1974 hasta su muerte. Este período se ha denominado la “últimísima enseñanza” y se fundamenta en la igualación del valor de los tres registros: simbólico, imaginario y real, abordado a partir de la teoría topológica de los nudos.

El psicoanálisis, y, en particular la enseñanza de Lacan, brindan al investigador una importante teoría que permite arrojar alguna luz sobre el aspecto perverso mostrado por Restrepo en sus personajes. *Pecado* es una novela que tiene como centro temático un aspecto humano profundo y difícil de analizar, y, además, muestra de manera ejemplar el tejido entre los aspectos propiamente literarios, como el estilo narrativo, los efectos en el lector y la configuración de los personajes, etc.; con esos fenómenos psíquicos tan difíciles de analizar como lo son la perversión y el goce. Pensamos que la cristalización que se observa en *Pecado*

de estas nociones psicoanalíticas permite una lectura de los personajes en un nivel más complejo, que aporta tanto a la teoría literaria como al pensamiento sobre lo humano. En tal sentido, esta investigación puede representar un paso más hacia un camino teórico que realice aportes tanto al campo psicoanalítico como al campo literario.

Desde la literatura se tomarán en cuenta las técnicas narrativas utilizadas por la autora para producir el efecto que llamaremos provisionalmente “mostración del encuentro con el horror”; estas técnicas podrán relacionarse con algunos conceptos propios de la clínica psicoanalítica de orientación lacaniana, para profundizar en el tratamiento de cada personaje y su relación con la perversión.

Jaques Lacan (1901-1981) fue un psicoanalista francés que supo leer los textos freudianos desde una perspectiva estructural en un primer momento de su enseñanza, y que consiguió ordenar algunos conceptos de la estructura psíquica que permiten entender algunos comportamientos e insistencias humanas movidas por el inconsciente. Una primera aproximación para estudiar estos conceptos será distinguir los registros de: real, simbólico e imaginario. Tres registros que permiten leer la vida psíquica de un sujeto y algunos de sus actos.

La literatura se escribe y se lee a través de los actos de sus personajes. En *Pecado* (2016) este elemento es esencial, cada relato es la narración de actos que el protagonista realiza desde la relación natural con su propio horror y que pueden producir diversas lecturas y emociones. La intención de esta investigación es analizar estos actos o giros narrativos a la luz de algunos conceptos lacanianos como: fantasma, goce, perversión y acto, los cuales están siempre ubicados en relación con una matriz fundamental: real, simbólico e imaginario.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

Objetivo general

Analizar los personajes protagonistas de los tres relatos: *Promesa*, *Pelo de elefante* y *Amor sin pies ni cabeza*, presentes en la novela *Pecado* (2016) de la escritora Laura Restrepo, a la luz de los siguientes conceptos propios del psicoanálisis de orientación lacaniana: perversión, fantasma, acto y goce.

Objetivos específicos

- Comentar los aspectos estructurales y narrativos de cada uno de los tres relatos seleccionados para el presente trabajo: *La Promesa*, *Pelo de Elefante* y *Amor sin pies ni cabeza*.
- Describir los conceptos lacanianos: real, simbólico, imaginario, perversión, fantasma, acto y goce y sustentar su funcionalidad para el análisis literario.
- Analizar la configuración de cada relato, principalmente de los personajes protagonistas en relación con sus actos, apoyados en los conceptos lacanianos: perversión, fantasma, acto y goce.
- Determinar si el uso y aplicación de estos conceptos propios del campo del psicoanálisis de orientación lacaniana permiten un análisis más preciso de los aspectos humanos plasmados en la literatura, específicamente en la novela *Pecado*.

2. Metodología

El marco conceptual que apoya esta investigación pertenece al campo del psicoanálisis. La metodología sigue un enfoque cualitativo y la instrumentalización se realiza con base en el comentario de texto como método para abordar el análisis de cada relato. Su amplitud y rigurosidad permitirá al investigador la revisión detallada de los diversos aspectos del texto y sus distintos niveles: estructural, formal, semántico, contextual, etc., y relacionarlo con el marco conceptual previo para ponerlo a prueba.

El psicoanálisis se apoyó desde sus inicios en la literatura. Es sabido que Freud pudo dilucidar muchos aspectos humanos gracias a su buena lectura de los textos clásicos. El ejemplo príncipe es la elaboración del Complejo de Edipo que nombra por primera vez en su *Carta a Fliess 129* (1897); pero en realidad la lista es vasta. Carlos Rey en su artículo *Literatura y Psicoanálisis* (2017), muestra la estrecha relación entre ambas disciplinas y cita al escritor Juan José Millas, quien expresa lo siguiente:

Podríamos decir que todo gran historial clínico tiene algo de novela, del mismo modo que toda gran novela tiene algo de historial clínico. La muerte de Iván Ilich, como La metamorfosis, es un historial clínico. También El Quijote tiene mucho de historial clínico, lo mismo que Madame Bovary (...). (Rey, 2017, párr. 3)

Por su parte, Jaques Lacan se apoyó en los hallazgos de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure recogido por sus alumnos en la obra *Curso de lingüística general* publicado en 1916, para elaborar su enseñanza. También se sirvió de textos de diversos escritores como Edgar Allan Poe (1809-1849) y su relato *La carta robada* (1844), las obras de El Marqués de Sade (1740-1814), entre muchas otras. A la inversa, desde los estudios literarios, existe también una gran influencia del psicoanálisis para el estudio de la literatura con autores como Torrente Ballester (1910-1999), Gaston Bachelard (1884-1962), James Hillman (1926-2011) y Roland Barthes (1915-1980). Del lado latinoamericano, tal y como lo estudia Gustavo Basualdo en su artículo *Psicoanálisis y literatura en Los Libros: Lacan y el marco regulatorio de la incertidumbre textual* (2016), es relevante rescatar la experiencia de la revista argentina *Los Libros* (1969-1976) que se propuso el estudio crítico de la literatura con la metodología propuesta por Jaques Lacan, considerando las obras desde la “incertidumbre de sentido” y no como una semántica preestablecida.

Es importante señalar que la escuela de la recepción y la terminología de Gérard Genette en *Figuras III* (1989) son también consideradas herramientas funcionales para el trabajo crítico, por lo que son tomadas en cuenta por el investigador al momento de analizar aspectos pragmáticos pertinentes. El fundamento teórico se orientará por las categorías de narrador planteadas en la tabla 1:

RELACIÓN	NIVEL	EXTRADIEGÉTICO	INTRADIEGÉTICO
	HETERODIEGÉTICO	HOMERO	SCHEHERAZADE C.
	HOMODIEGÉTICO	GIL BLAS MARCEL	ULISES

Fuente: Libro *Figuras III*, 1989. p.303.

3. Marco teórico

3.1. “Pecado y Laura Restrepo”

A continuación, se presentará a la autora y un breve comentario en relación con su obra para luego analizar la novela *Pecado* y centrarnos en la hibridez de su género. Luego, se planteará el marco correspondiente al campo del psicoanálisis y, finalmente, desarrollaremos un análisis pormenorizado de los tres capítulos seleccionados, en el siguiente orden: *La Promesa*, *Pelo de Elefante* y *Amor sin pies ni cabeza*.

3.1.1. “Interés intelectual de Laura Restrepo”

Laura Restrepo es una importante figura de la literatura contemporánea. Su formación en filosofía y letras fue complementada con un posgrado en Ciencias Políticas que marcaría su interés por el periodismo y el activismo. Su contacto con la izquierda comenzó a muy temprana edad mientras daba clases de literatura en un colegio, así inició un compromiso político que sostiene hasta la actualidad. En la entrevista radial *Historia de un entusiasmo*, (s/f) realizada por Andrea Stefanoni y Damián Lapunzina, Laura narra:

Más tarde empecé a dar clases en la Universidad Nacional de Colombia, un sitio muy politizado, era la época de la revolución cubana, Mayo del 68', el movimiento campesino en Colombia, era casi ineludible entrar en esa euforia... el boom latinoamericano, muy ligado a todos estos procesos de renovación social. Ahí entré al trotskismo. (Stefanoni y Lapunzina, s/f, párr. 6)

En su afiliación troskysta viajó a España: “Era un momento extraordinario, estaba recién caído Franco, era la época de la apertura, ahí entré al Psoe (Partido Socialista Obrero Español)” (Stefanoni y Lapunzina, s/f, párr.11) Fue Secretaria general de las Casas del Pueblo, instancia donde se agrupaban las bases del Psoe. También fundó el movimiento nicaragüense Brigada de Bolívar para luego continuar su lucha en Argentina donde trabajó en clandestinidad:

Aquí me encontré con la gente del Partido que estaba en la clandestinidad, lo de aquí era un trabajo antidictatorial, con un periódico clandestino, con reuniones donde se informaba sobre los desaparecidos, sobre los presos políticos, sobre las campañas que

se estaban haciendo en el exterior sobre la dictadura. (Stefanoni y Lapunzina, s/f, párr.13)

Luego del nacimiento de su hijo en Argentina, vuelve a Colombia e inicia formalmente su práctica periodística en la revista *Semana*, aunque ya desde su militancia su rol era escribir folletines, periódicos clandestinos y pasquines. Como encargada de la sección de política nacional comienza a tener relaciones con las figuras del alto gobierno. En 1983 acepta ser delegada del gobierno de Belisario Betancur en las negociaciones de paz. Allí inicia su rol de mediadora entre el gobierno y la guerrilla del M19. Ante el fracaso del proceso de paz Laura describe, en la misma entrevista, su salida de Colombia a México de esta manera:

En determinado momento a mí me convocó la dirección del M -19, con quienes ya venía trabajando estrechamente y me dijeron: "te tienes que ir, no puedes volver a tu casa. Tú decides, o sales de aquí y te vas para el monte o sales de aquí y te vas para el extranjero". ¿Yo en el monte qué iba a hacer?, si nunca en mi vida había pegado un tiro... Así que logré hablar con mi madre, hacer que me llevara a mi niño, mi "argentinito" al aeropuerto y me alcanzó a llevar una maleta con todos los documentos, los testimonios, las grabaciones que yo había hecho como comisionada de paz. (Stefanoni y Lapunzina, s/f, párr.18)

Su exilio en México, mientras trabajaba para el M19, significó la escritura de su primer libro *La isla de la pasión* (1989), al mismo tiempo que salía *Historia de una traición* (1989). Laura Restrepo define su escritura como un trabajo enlazado necesariamente a la política que la apasiona, así refiere: "De alguna manera todos los oficios, el de maestra, el de periodista, el de la política y el de los libros para mí siguen siendo la misma cosa, son distintos lenguajes para llegar a la gente". (Stefanoni y Lapunzina, s/f, párr.20)

En su cronología literaria le siguen *Leopardo al sol* (1993), que narra historias de mafias en la Guajira, Colombia. Luego *Dulce compañía* (1995), premio *Sor Juana Inés de la Cruz* (1997), que trabaja el tema de las mujeres marginadas en los barrios colombianos, en *La novia oscura* (1999), vuelve sobre el tema de la mujer prostituta en el contexto social colombiano, a partir de un reportaje de la autora. *La multitud errante* (2001), una novela sobre el desplazamiento en Colombia y una historia de amor. En *Olor a rosas invisibles* (2002), se narra una historia de amor romántico. Con *Delirio* (2004), Laura Restrepo consagra su lugar en la literatura contemporánea obteniendo el premio Alfaguara. En esta novela narra una sociedad

colombiana agobiada por el narcotráfico y la violencia que se van descubriendo a partir de una historia de amor: un hombre que busca sanar a su mujer presa de la locura. *Demasiados héroes* (2009), contextualizada en la Argentina de la dictadura de Videla, narra una historia de amor maternal. En *Hot sur* (2012) de nuevo el tema de la mujer marginada aparece como centro en la literatura de Restrepo, esta vez en el contexto del sueño americano. En *Pecado* (2016), Restrepo organiza una serie de relatos sobre la perversión y el mal, donde el hilo conductor es el cuadro del Bosco, *El jardín de las delicias*. En *Los Divinos* (2018), la autora recrea el terrible caso de Yuliana Zambóni, una niña indígena que fue violada y asesinada por un hombre de la alta sociedad de Bogotá. La novela más reciente de Laura Restrepo es *Canción de antiguos amantes* (2022), una obra que surge de su experiencia en los viajes realizados a Yemen, Somalia y Etiopía con la organización *Médicos Sin fronteras*, quienes se encargan de ayudar a la población desplazada en condición de refugiados y migrantes. A partir de estos viajes, la autora crea una historia cuyo centro es la investigación de un personaje sobre la reina de Saba.

Tal y como hemos visto en esta revisión general de su vida y de su obra literaria, Laura Restrepo está marcada por un interés social y político que se exhibe en sus novelas. La mujer, los desplazados, los sujetos que viven al margen, la violencia, el narcotráfico, los criminales y la sociedad en sus rasgos de crueldad, indiferencia, división e injusticias; son en términos generales los temas que interesan a la escritora. Sin embargo, su literatura no puede clasificarse en un realismo social ya que su estilo narrativo requiere el tratamiento de lo mítico como eje que atraviesa sus relatos. La locura, el exceso, la maldad y las perversiones son apariciones de lo humano que la escritora presenta como parte de esa realidad que no deja de tener un rasgo de epifanía. Lo monstruoso es para la autora una síntesis de lo más hermoso junto a lo más terrible.

Laura defiende una figura femenina emancipada y líder. Lo podemos entender a través de su versión de la reina de Saba que describe así en una entrevista realizada para el Instituto Cervantes ante la pregunta por su personaje Pata de cabra, la reina de Saba:

Lo que me encontré en general, cuando viene de, digamos, de plumas masculinas, era esta mujer hermosa, seductora, enormemente hermosa, llena de joyas, encaramada a veces en un elefante, a veces en un camello blanco. La de Flaubert, por ejemplo, en la *Tentación de San Antonio*, tiene un corsé tan apretado que a duras penas puede

respirar; y yo dije ¡no! la mía va a ser lo que mi mamá llamaba un “carajín del monte”. La quiero indómita, la quiero insubordinada, primero es una reina que nunca tiene trono ni palacios ni nada, ella es la reina de los caminos, destronada. (Instituto Cervantes, 2022, 0:47)

Su escritura está marcada por esta mezcla entre lo real y lo mítico. Lo mítico está presente en la realidad, pero necesita una narración que dé cuenta de su captura, de una mirada que sea capaz de leerlo en la cotidianidad que nunca es tan cotidiana. Este aspecto de su percepción de la realidad obliga a Restrepo a sostenerse en una constante experimentación textual y discursiva. Por ello, su narrativa no se clasifica suficientemente en un género, sus novelas son reportajes, entrevistas, crónicas, relatos, cuadros, todo en un mismo hecho literario.

3.1.1.1. “Introducción y comentario sobre *Pecado*”

Pecado (2016) es una novela que responde a lo que se ha denominado literatura posmoderna. Lo es en su estructura formal, en sus personajes y en el abordaje del tema. Seguimos el concepto de literatura posmoderna que ofrece Butler (2002), citado por Gil de Sousa en su tesis doctoral titulada *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, posmodernidad y Guerra Civil* (2018) (pág. 21):

Mientras el Realismo del siglo XIX es una forma de producción literaria que intenta mantener la ilusión de que el mundo que vemos es una versión plausible del mundo real, utilizando la mímesis, la literatura moderna y post moderna exploran el subjetivismo, dejando la realidad exterior para examinar el estado interior de la conciencia. Adicionalmente, es explorada la fragmentación en la construcción de la narrativa y de los personajes... la Post-Modernidad defiende una tolerancia para con el anti-héroe, torturado por la realidad y con una identidad fragmentada. La narrativa interior del yo, rozando a veces la paranoia y la esquizofrenia, es la raíz del pensamiento post-moderno (Butler, 2002 : 3).

La fragmentación, el subjetivismo y los fenómenos psíquicos son todos elementos centrales en *Pecado*, lo que la hace una obra claramente posmoderna, como veremos a lo largo de este apartado, y susceptible del análisis desde el ámbito del psicoanálisis que se plantea en este trabajo.

En su reseña sobre *La novia oscura* de Restrepo, García Arias (2007) afirma: “El poeta Jaime García Maffla ha dicho en una ocasión que Laura Restrepo busca “indagar lo que hay de más real en la realidad”; pensamos ciertamente lo mismo”. (p.104)

Nos parece que este apunte nos sirve de orientación para comentar la novela *Pecado*. Tal y como su título sugiere, *Pecado* es una novela sobre el mal que está presente en lo “más real” de la realidad. Su argumento general es la narración de historias en las que los personajes trasgreden los límites de la “normalidad” e incluso de la misma percepción del mal que tenemos corrientemente. Podríamos decir con el poeta que la novela busca mostrar el mal más real del mal. Este intento extremo es lo que resulta más interesante. La autora se plantea colocar, como en una galería, historias donde el mal se presenta irrevocablemente, sin posibilidad de juicio o desvío. Cada relato es independiente y la mayoría está narrado en un tono confesional y reflexivo por el personaje que ha protagonizado el acto terrible.

La novela está dividida en nueve capítulos. A continuación, presentaremos un breve resumen de los capítulos que no han sido tomados para este trabajo, con la finalidad de evitar repeticiones:

Peccata mundi (1): a modo de introducción y en relación con el cierre de la novela, narra la observación de Irina, personaje que aparecerá también en el primer capítulo, de la pintura de El Bosco, *El Jardín de las delicias*, su relación con el Rey Felipe Segundo y la presencia allí del deseo. Irina está obsesionada con la historia y vida del Rey, con quien sueña. En su visita al Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Irina se pregunta sobre el mal, el pecado y el deseo.

Surge aquí la siguiente cita en voz del narrador omnisciente “...Inquisición: *la aplicación metódica de un protocolo de dolores, o el suplicio como arte de retener la vida en el sufrimiento, subdividiéndola en mil muertes* (Le Breton)”. (Restrepo, 2016, p. 17).

Pecado es esta galería de “mil muertes” que intenta “retener la vida en el sufrimiento”. Es una introducción excelente que plantea una lectura actualizada de la inquisición como forma de vida de los personajes que protagonizan los siguientes capítulos.

Las Susanas en su paraíso: primer capítulo. Las Susanas es el nombre que el pueblo de la costa colombiana le da a una familia de tres hermanas y una madre, dueñas de una casa de veraneo en este pueblo del Caribe. Son admiradas e idealizadas por la población autóctona del lugar.

Una de ellas trasgrede los límites sociales y mantiene una relación sexual con un joven lugareño, quien además trabaja para ella. El narcotráfico destruye el paraíso ante la indiferencia de Las Susanas. Las narradoras son dos viejas del pueblo que cuentan la historia con diálogos que interrumpen el hilo, como si contaran una leyenda.

Lindo y malo, ese muñeco: es el tercer capítulo y narra la historia de Arcángel, un joven que se convierte en líder de una banda narcotraficante y que vive del sicariato, asesina a sangre fría y maneja un gran poder a base del miedo. La historia pasa por la ternura, la crueldad y la belleza de este adolescente que descubre con dolor que su madre, a pesar de no juzgarlo frontalmente y recibir sus beneficios económicos, sufre por su maldad. El capítulo termina cuando Arcángel, escondido, escucha que su madre regaña a su hermano rogándole que no se convierta en sicario, que “Con un sicario en casa, me basta y me sobra”. (p. 141)

La técnica narrativa es parecida a la del primer capítulo donde dos voces de mujeres en diálogo narran la historia, incluso por momentos discuten entre ellas, permitiendo a través del humor el distanciamiento del lector.

Olor a rosas invisibles: capítulo cuatro de la novela, narra una historia de adulterio entre un hombre casado con un antiguo amor de juventud. Es el relato más suave de la novela. El narrador es un amigo del protagonista que cuenta en tercera persona lo que este le contó.

El siríaco: séptimo capítulo de *Pecado*. Narra la historia de un profeta guiado por la soberbia. La historia de la madre del siríaco es correlato de las vicisitudes que éste pasa para ser alabado por los hombres. De nuevo, las voces narrativas se reparten en las dos viejas que comentan la historia. Esta técnica narrativa se repite en tres capítulos y le da a la novela ese halo mítico. Dos de los tres capítulos que hemos seleccionado para este trabajo: *La promesa* y *Pelo de elefante* tienen un narrador intradieгético y homodieгético; mientras que *Amor sin pies ni cabeza* es narrada en forma de entrevista, donde la narradora es un personaje intradieгético.

Peccata mundi (2): en su función de epílogo, narra el destino del espectro del Rey Felipe Segundo, quien vaga en su palacio después de que hayan sacado de allí su *Jardín de las delicias*, el cual no está desplegado sino cerrado. Sólo se observa la esfera.

3.1.1.2. "Género híbrido en *Pecado*"

Laura Restrepo no retrocede ante los abismos humanos que apuntan a mostrar su profunda complejidad y tensión. Los aborda sosteniéndolos en múltiples recursos: rítmicos, plásticos, míticos, religiosos, históricos, geográficos, sociológicos, políticos etc., todo ello sin caer en un abigarrado barroquismo, sino manteniendo la cercanía con el lector y su realidad. En su voz, para una entrevista al canal *Tele7Radio7*, la autora explica su necesidad de experimentación narrativa al abordar *Pecado*:

Es una novela con una estructura bastante abierta, flexible...va siguiendo un poco la dinámica de las series de tv. que creo que han sido las grandes innovadoras en materia de narración, entonces son capítulos con un hilo conductor muy firme: la relación del ser humano con el mal...pero cada capítulo tiene autonomía frente a los otros, de tal manera que puedes leer un poco hacia adelante o hacia atrás. (*Tele7Radio7*. Objetivo Bizkaia, 2016, 1:08).

El género híbrido en *Pecado* es consecuencia de la decisión de la autora de tomar la estructura de serie de tv; sin embargo, su hibridez no se limita a la estructura general del libro: nueve historias de las cuales la primera funciona como prólogo y la última como epílogo de los siete capítulos centrales. Sino que en la narración de cada capítulo hay una conjunción entre tipologías discursivas diversas como crónicas periodísticas, entrevistas, reportajes, confesiones, monólogos interiores, testimonios, todas estrategias que surgen de la postura de escucha atenta de la escritora a personajes reales y que reflejan su saber periodístico.

La diversidad textual es entonces el resultado de escuchar la realidad en su polifonía, sabiendo elegir para cada caso una o varias formas. Por ejemplo, la confesión puede aparecer en toda la unidimensionalidad del narrador protagonista en primera persona en el caso de *Pelo de elefante*; pero en *Amor sin pies ni cabeza* la confesión requiere pasar de un diálogo que se presenta inicialmente como entrevista periodística en el que la verdad va surgiendo, bien en tono de conversación amena bien en monólogos testimoniales.

Pensamos entonces que el carácter híbrido de *Pecado* es el resultado de una escritura orgánica en relación con la realidad que narra. En su forma se trasluce lo vívido de las contradicciones del alma humana.

En palabras de Lourdes Rojas en su reseña *Laura Restrepo Pecado* (2018): “Restrepo busca y logra en Pecado el impacto de un “texting” (inmediato y breve) con la profundidad temática de una novela corta. El interés del impaciente lector contemporáneo se mantiene y la riqueza de análisis no se escatima.”(p.87)

Por tales razones y ante la profundidad de la obra de Restrepo respecto a las más hondas pasiones humanas, pensamos que merece ser analizada con la ayuda de las teorías psicoanalíticas desarrolladas por Freud y por Lacan a lo largo de sus investigaciones y enseñanzas. Las mismas servirán de sustento al análisis literario que se espera llevar a cabo. En primer lugar, se plantearán los conceptos macro elaborados por Lacan: real, simbólico e imaginario; que sirven para explicar y ubicar con mayor claridad los conceptos más instrumentales de la clínica psicoanalítica y que permitirán el estudio que nos proponemos, tales conceptos son: inconsciente, perversión, fantasma, goce y acto.

3.2. “Conceptos instrumentales del campo del psicoanálisis de orientación lacaniana”

3.2.1. “Real, simbólico, imaginario”

Jaques Lacan fue un reconocido psicoanalista francés que vivió entre los años 1901 y 1981. Su enseñanza se practica hoy en varias escuelas e institutos de carácter internacional. Lacan impulsó su trabajo teórico a través de seminarios orales que luego fueron transcritos y organizados por Jaques Alain Miller, su alumno principal y actual orientador de su enseñanza desde la actual Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP) y sus siete Escuelas ubicadas en Europa y en América.

Influida por la corriente estructuralista, la lectura de Freud por parte de Lacan permitió la clarificación de ciertos conceptos fundamentales que luego tuvieron una complejización de importante alcance para el campo del psicoanálisis, y, por lo tanto, para el campo humanista en general. La literatura ha servido de fuente primaria para la elaboración y la reflexión humana desde el campo clínico centrado en la psique; sin embargo, resulta también relevante el camino a la inversa: utilizar ciertos conceptos psicoanalíticos como instrumentos de análisis para el ámbito creativo.

En los siguientes apartados se explicarán los conceptos de perversión, fantasma, goce y acto por considerarse elementos funcionales para el análisis de los personajes de los relatos seleccionados, los cuales serán abordados a partir de las teorizaciones de Freud, Lacan, Jaques Alain Miller y otros autores relevantes. Cada uno de estos conceptos ha supuesto diversas modificaciones, distinciones y precisiones a lo largo de la teoría psicoanalítica y son objeto permanente de estudio, lo que advierte de su constante vitalidad, sin embargo, para los efectos de la presente investigación y en pro de la efectividad metodológica, se presentará un recorte de cada uno de estos conceptos lo suficientemente claro y preciso para garantizar su instrumentalización al momento del análisis. No se pretende presentar una conceptualización exhaustiva que exceda los límites de este trabajo.

En *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)* (1949), Lacan expone la teoría de estructuración del yo a partir de tres registros: real, simbólico e imaginario. La experiencia infantil de la propia visión del niño en el espejo, mientras es sostenido por el adulto (o función del Otro), al tiempo que este Otro pronuncia significantes que organizan al niño en relación a su propio cuerpo y a su lugar en el Otro a partir del lenguaje mismo, le permiten a Lacan explicar la división fundamental del sujeto en relación a la constitución del yo, ubicándolo como efecto de esa primera identificación imaginaria, introducida por el orden simbólico que se da en el momento del estadio del espejo.

El registro imaginario queda circunscrito por la relación impuesta por la imagen del propio cuerpo en relación al cuerpo del semejante y todas las vicisitudes que esta relación especular produce, tales como: celos, venganza, competencia, violencia, etc. El registro simbólico, en cambio, está regido por las leyes del significante y del lenguaje; son aquellas coordenadas que organizan al sujeto en relación a las identificaciones simbólicas, ideales, normas, etc. Lacan le dará preeminencia al registro simbólico a lo largo de la primera parte de su enseñanza, pues la plantea como una matriz que preexiste al sujeto y que lo llevará a plantear que el sujeto “es hablado por el Otro”¹.

¹ Esta es una expresión que se encuentra a lo largo de la obra lacaniana y que expresa que el sujeto y su deseo le viene como mensaje invertido del Otro del lenguaje, del Otro social. Otro es un lugar de significantes con los cuales el niño se identificará.

El registro de lo real es, quizás, el más complejo de los tres, pues en el inicio de la enseñanza de Lacan está asociado a una imposibilidad, a aquello que excede a los otros dos registros (simbólico e imaginario) y que, por lo tanto, no puede ser simbolizado ni captado totalmente por lo imaginario; pero que, sin embargo, insiste y es vivido por el sujeto como una imposibilidad y una repetición constante.

Real, simbólico e imaginario son ejes funcionales para organizar los aspectos psíquicos; cabe destacar que estos registros no se encuentran aislados en el sujeto, sino que están en estrecha relación sistémica, afectándose los unos a los otros. Esta estrecha relación llevará a Lacan a plantear al final de su enseñanza la noción de nudo, orientando con él el análisis hacia la complejidad de los registros y su interrelación.

Para insistir en la distinción, podemos decir que un sujeto se relaciona con sus pares a partir de elecciones imaginarias que atraviesan la forma del propio cuerpo y la forma como ve a los otros; pero también pone en juego sus identificaciones simbólicas: aparataje conformado por ideales y lugares sociales que orientan su subjetividad. Todo esto ante la insistencia de la irrupción de lo real que lo excede produciéndole diversos efectos: angustia, inhibición, síntomas, etc.

Ahora bien, cada concepto que describiremos a continuación es resultado y parte de este entramado complejo de los tres registros; sin embargo, en cada uno existe una prevalencia de uno u otro. Así, se presentará en la perversión, por ejemplo, una forma de interrelación entre real, simbólico e imaginario muy particular, donde el énfasis estará colocado en el registro imaginario, como veremos a continuación.

3.2.2. "Perversión"

En la novela *Pecado* de Laura Restrepo el tema central es el mal. Este concepto no es tomado desde el psicoanálisis como lo es empleado en el uso común, con connotaciones negativas o peyorativas. Los personajes de la novela de Restrepo tienen, sí, una relación cercana con lo que sucede al margen de los preceptos morales de la sociedad en general, pero, no es propósito de esta investigación hacer correspondencias con este tipo de juicios. Sabemos por las investigaciones freudianas que la condición del deseo humano es perversa. A lo largo de la investigación trataremos precisar la distancia entre cada uno de estos personajes protagonistas con dicha estructura perversa, tal y como la define el psicoanálisis.

Freud distinguió tres formas psíquicas según la relación del sujeto con la represión y el deseo: neurosis histérica, neurosis obsesiva, psicosis, fobia y perversión. Lacan influenciado por el estructuralismo, llamó a cada una de ellas “estructuras psíquicas” y las reflejó en fórmulas para precisar la relación con los elementos fundamentales que organizan al sujeto. Brevemente se mostrará cada una de estas formulaciones para permitir una mejor claridad de la perversión, estructura central para nuestro análisis literario.

La histeria

Es la estructura a la que se debe el origen del psicoanálisis como disciplina, pues fue gracias a las pacientes histéricas a quienes Freud recibía en su consulta, quienes de forma determinante exigieron el silencio freudiano. Este silencio devino en la escucha que dio lugar al dispositivo psicoanalítico que coloca a la palabra como forma de tratamiento.

En la histeria los síntomas se observan en el cuerpo, pero las causas de ellos están en el inconsciente, por lo que Freud los denominó síntomas conversivos; es decir, los malestares físicos son substituciones de afectos (deseos) inconscientes y reprimidos. Al tramitar por la vía de la palabra la novela familiar y los deseos inconscientes representados en sueños y lapsus, Freud observó que los síntomas cedían, “sanaban”. Sin embargo, la observación aguda le permitió descubrir que la relación fundamental de la histérica con su deseo es la insatisfacción. Se entiende entonces que la histeria es la estructura psíquica que se instala en la posición subjetiva de garantizarse la insatisfacción de su deseo.

Lacan formalizó con la siguiente fórmula esta relación subjetiva:

$$\text{Histeria} \quad \overline{\text{A}} \quad \text{\$}$$

La barra indica la falta, la incompletitud que es causante del deseo. Esta falta es más que una carencia, es la ausencia de un significante que dé pleno sentido y garantía al lugar tachado. La A barrada indica que en el lugar de los significantes (Otro de lenguaje/Otro social), hay una falla. Del otro lado se ubica el sujeto barrado con el que se señala el sujeto del inconsciente, un sujeto dividido por el efecto de su entrada al mundo significativo y que, por lo tanto, desconoce su deseo. Este sujeto se caracteriza por desconocerse a sí mismo, por poseer un saber que únicamente está al nivel de la represión inconsciente.

Esta fórmula permite leer múltiples aspectos de la relación de la histérica con el mundo, sin embargo, para nuestra investigación únicamente nos interesa la relación con su deseo.

Leamos a Miller en su curso *Del síntoma al fantasma y retorno* (2018) donde explica al histérico en relación con el psicoanalista, al cual lee como gran Otro:

El sujeto histérico pone todo ese esfuerzo en cavar ese agujero en el Otro, precisamente porque está persuadido que no lo hay... Luego, una vez que el histérico logró cavar su agujero, le encanta imaginar que le deja una falta bajo el brazo. En ese momento está tranquilo. El sujeto se imagina que los deja insatisfechos, y de haber realizado su tarea –la de producir el deseo–, persuadido de que el analista no lo tiene (p.29).

Queda claro que el mecanismo propio de la histeria es sostenerse en la insatisfacción de su deseo y en dividir: poner en falta al Otro. El objeto de su deseo es la insatisfacción en sí misma, la falta tomada como objeto.

Obsesión

Al contrario del sujeto histérico, la estructura obsesiva mantiene los síntomas en relación a la insistencia de ideas y pensamientos fijos que desplazan el afecto al infinito. Para Freud el afecto (emoción) y la representación (imágenes, significantes) han tomado rumbos diferentes en la vida psíquica del sujeto en quien el deseo y el goce queda reprimido y las representaciones quedan sobreinvertidas.

Pero mientras que en la histeria el afecto, esto es, la traducción psíquica de la satisfacción pulsional, se traslada al cuerpo dando lugar al síntoma de conversión, en la neurosis obsesiva el afecto permanece en lo psíquico y por un falso enlace es desplazado a otras representaciones que de este modo se transforman en obsesivas. Señala también Freud que la ventaja obtenida por esta segunda vía de defensa es mucho menor que la que se logra por la vía de la conversión. En efecto en la conversión el montante de afecto trasladado al cuerpo logra desaparecer completamente o casi del psiquismo, dando lugar por ejemplo a esa «bella indiferencia» que muchos sujetos histéricos observan hacia sus síntomas de conversión. En la neurosis obsesiva en cambio, el afecto permanece desplazado sobre otras representaciones bajo la forma de ideas que se imponen a la conciencia, escrúpulos, reproches sin fin (...) (Castrillo, D. 2022.párr. 6).

El obsesivo tiene una relación con la instancia del yo mortificante, pues se le impone como agente represor de los afectos reprimidos. Su relación con el Otro se lee de esta manera a partir de la fórmula de Lacan:

Obsesión A S

Esta relación con el Otro determina su propio objeto de deseo. Miller (2018) explica:

Escribir el sujeto obsesivo sin la barra es decir que el yo es el objeto del que se trata para él, –es lo que le produce problema en el análisis–. Precisamente él establece la permanencia y la consistencia del yo (p.30).

Fobia

Para Miller (2018), en el curso que seguimos, el deseo en el sujeto fóbico es un “deseo prevenido” (p.28) pues se encarga de fabricar el miedo o fobia a un objeto que lo proteja del deseo del Otro: “es un modo de protegerse de la angustia provocada por el deseo del Otro, fabricar con esta angustia miedo” (Miller 2018, p.28)

No siempre se está ante una fobia estructural, pues las señales de angustia ante un objeto u otro aspecto de la realidad pueden aparecer en otras estructuras psíquicas. Sin embargo, su relación con el deseo nos permite estudiar una respuesta subjetiva de interés a nuestro propósito. En la fobia hay una debilidad en el orden simbólico que coloca al sujeto a merced del objeto fóbico, objeto sustitutivo que provocando el miedo lo previene de la angustia ante el deseo del Otro.

Perversión

Para comprender el concepto de perversión en psicoanálisis hay que deslastrarlo de toda significación moral del término en su uso común y social. La perversión es para Freud una de las posibles respuestas del sujeto ante la castración. En el *Diccionario de Psicoanálisis* (1998), Chemama la ordena en tres momentos que permiten esclarecer su mecanismo:

- 1.- El sujeto infantil se enfrenta a la diferencia de los sexos en relación a tener o no el pene. El varón teme ser castrado por el padre.

2.- El sujeto reniega de la castración, la reniega: “No es verdad...” Con esta posición intenta evitar la angustia y la amenaza de castración.

3.- El inconsciente asimila las dos posiciones por medio de una formación de compromiso que divide al sujeto, quien desmiente al tiempo que reconoce la castración (p.321).

Explica Chemama (1998): “La observación de Freud aclara la razón por la que la perversión es el punto débil del hombre mientras que sólo se encuentra excepcionalmente en la mujer”. (p.321)

Este recorrido freudiano permitiría observar que en el inconsciente la perversión coexiste con la neurosis, pues ambas posiciones en relación a la castración se mantienen en él, sin embargo, hay una distinción clave:

Pero, en lo esencial, la castración implica que, en el varón, él se tiene que fundar sobre esa parte de goce perdido (en verdad proscrito por la interdicción del incesto). Es esta parte originariamente sustraída la que el perverso se empeña en recuperar a través de un objeto de goce, a diferencia del neurótico, para quien el interés reside en los efectos de deseo que suscita la falta. (Chemama, 1998, p. 322).

El sujeto perverso desmiente la castración y su movimiento es el intento de recuperar mediante el objeto un goce que no acepta perdido. Lo que ocupa el lugar del falo simbólico en el neurótico (castración), en el perverso lo ocupa una fijación al objeto imaginario. Si el deseo neurótico está movilizado por la falta, en el perverso está el objeto como existente y recuperable:

Pone en juego el primado del falo realizando una fijación del goce a un objeto imaginario -a menudo errático- en el sitio y en lugar de la función fálica simbólica que organiza el deseo bajo el efecto de la castración y de la falta (Chemama, 1998, p. 322).

Por otro lado, Sosa en su *módulo: Estudio psicoanalítico de las perversiones (s/f)* precisa la siguiente conclusión que nos ayudará en la lectura analítica que nos proponemos:

(...) es importante diferenciar entre fantasma perverso y estructura perversa. El fantasma perverso está presente en todas las estructuras clínicas, lo encontramos en

las ideas delirantes de los psicóticos, en los fantasmas reprimidos de los neuróticos y en la conducta sexual de los sujetos perversos. La estructura perversa en cambio, designa una posición particular con respecto a la castración, lo que tiene consecuencias en la relación del sujeto con el fantasma y con el goce... El perverso, al contrario, asume esa voluntad de goce que representa su fantasma como su deseo (Sosa, s/f, p.26).

Para Lacan, el goce del perverso está en hacerse instrumento de goce del Otro. De ahí su certeza de saber cómo goza. Si el neurótico se sostiene en la duda acerca de su goce el perverso lo está en la certeza. Sosa (s/f), propone la siguiente lectura del texto *Kant con Sade* de Lacan:

Ahora bien, para Sade, la razón universal es la Naturaleza misma, concebida como un Otro primordial, un Dios oscuro que exige el crimen y la destrucción para poder recrearse continuamente. Y en ese sentido, el verdugo sadiano es aquel que se borra como sujeto para convertirse en "instrumento" de esa voluntad de goce de la Naturaleza, mientras que la "subjetividad" (en el sentido de la "división subjetiva") es encarnada por la víctima, que se encuentra dividida entre su dolor particular y el sometimiento al imperativo universal. La pregunta que surge es: ¿a qué apunta esta maniobra? Lacan dice que apunta a producir un sujeto mítico en el que placer y goce sean lo mismo, un sujeto que pueda alcanzar ese goce puro, desprendido del pathos particular. No obstante eso siempre fracasa, puesto que la víctima en los relatos de Sade siempre acaba desvaneciéndose antes de alcanzar ese punto. Así es como se inscribe finalmente la castración repudiada: como una imposibilidad del goce que convierte el relato en una repetición monótona y obstinada del libreto fantasmático (Sosa, s/f, p.21).

Dentro de la estructura perversa existen modos de realización como el fetichismo, el masoquismo, el sadismo, el exhibicionismo y el voyerismo. Es de interés precisar el funcionamiento de la pareja sadismo-masoquismo. Es sabido que el sujeto es primordialmente masoquista debido a la pulsión vivida como placer en el sufrimiento, esto lo podremos observar más adelante cuando se desarrolle el concepto de goce. Por ahora, podemos decir que el masoquismo es primario en relación al sadismo. Ambas posiciones se ubican en la certeza de realizar el goce del Otro. Si el masoquista parece víctima es porque ha

colocado al sádico en ese lugar, y su objetivo es dividirlo mientras que en realidad es él el amo de la situación perversa, pues es él quien le exige cada vez más al sádico para su goce. Por otro lado, el sádico se identifica con el masoquista y ahí, en ese sufrimiento colocado en el otro es donde radica su goce. Toda esta escena es absolutamente dependiente de los objetos: látigos, máscaras, etc. El sádico es un objeto entre los otros que busca dividir al masoquista con la sorpresa de encontrarse en este, identificado.

Seguimos con el texto antes citado de Sosa (s/f), en sus precisiones respecto al pensamiento freudiano y lacaniano:

(...) el sádico se hace instrumento de la demanda del Otro, demanda que es tomada en el sentido de una “voluntad de goce”. Así se unifica, al convertirse en puro objeto: látigo, voz imperativa, máscara inexpresiva, y rechazar la división subjetiva hacia el otro. El sádico entonces es una especie de funcionario de la Naturaleza que se aplica con esmero y sin contemplaciones a su deber de enseñar a gozar a su víctima, más allá de que ella lo quiera o no. Por tanto es la víctima la que debe soportar la división subjetiva, la que se encuentra dividida entre el imperativo de goce y su pathos particular. Sin embargo... El sádico está inconscientemente identificado a la víctima y goza en tanto masoquista, razón por la cual dirá Lacan que “el sadismo es una denegación del masoquismo” (Seminario XI, p.120)... Se trata de que la pulsión, desde el momento en que incluye al otro en su recorrido, se constituye como sadomasoquista, y el sujeto siempre estará escindido entre estos dos polos, aunque no lo sepa (Sosa, s/f, p.25).

No se debe olvidar que en la estructura perversa es siempre el goce del Otro lo que se garantiza mediante la división subjetiva de la pareja (el otro). Para finalizar este apartado, Sosa (s/f) de nuevo nos guía en relación a la posición masoquista:

En otras palabras, el masoquista inviste al otro con las insignias del “mando” para que encarne al Otro del goce, pero en el fondo este Otro no es sino su propia obra. De ahí que también en este caso, como en todos los casos de perversión, la división subjetiva sea soportada por el otro, puesto que el masoquista, en esa educación, conduce a su

partenaire hasta la angustia de tener que borrarse en tanto deseante para plegarse al imperativo de goce (Sosa, s/f,p.26).

El concepto de perversión es central para ampliar la lectura de *Pecado*. Lo veremos sobre todo al abordar el análisis del personaje protagonista del relato *Pelo de elefante*, la Viuda. Aunque es un concepto que atraviesa los tres relatos que hemos seleccionado para esta investigación, es importante diferenciar cuando se trata de un rasgo perverso, de un acto perverso o de una estructura perversa. *Pecado* ofrece un panorama amplio en relación al fenómeno de la perversión en los sujetos, por ello, una lectura atenta de los relatos permitirá precisar su funcionamiento en cada personaje.

Revisaremos a continuación otro de los conceptos fundamentales del psicoanálisis y que, tanto como la perversión, permite brindar claridad al estudio de los personajes y sus actos.

3.2.2.1. "Fantasma"

Freud encontró un límite en la cura de sus pacientes, dio cuenta de ello en su texto «*Pegan a un niño*». *Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales* (1919), aquí, Freud plantea las dificultades de diferenciar la pulsión de vida y pulsión de muerte en relación a la compulsión a la repetición; concluyendo que existe una carga libidinal en el sujeto que no cesa de insistir, un incurable. Esta insistencia está asociada a unas fantasías que producen placer sexual y que no tienen un referente en la realidad ni en la historia del sujeto. Estas fantasías que detecta Freud no son el fantasma propiamente, pero están asociadas a frases que el sujeto logra elaborar en su proceso analítico.

El fantasma es un concepto que es revalorizado por la enseñanza de Lacan en tanto sirvió de límite para lo que en su Escuela se denominó: el pase, un dispositivo que permite que un analizante exprese mediante un testimonio los resultados de su análisis y muestre lo que se denomina el "atravesamiento del fantasma". Esta fórmula "atravesamiento" está en relación con un recorrido que realiza el sujeto en su análisis personal y que tiene como resultado la caída de ciertas identificaciones con el Otro a nivel simbólico, pero también a nivel imaginario con los otros de su historia.

Lacan organiza y lee estas formaciones imaginarias asociadas a frases como un punto de quiebre para el analizante, quien, posteriormente, devendrá psicoanalista. Así, el pase es un

dispositivo que permite a un psicoanalista mostrar cómo llegó a serlo tras reconocer y construir su fantasma en su análisis personal.

Nos parece que la manera más clara de abordar la noción de fantasma es por medio, justamente, de un testimonio de pase. Citaremos a continuación algunos párrafos del testimonio del psicoanalista Mauricio Tarrab (2006):

Es el recuerdo de un episodio de la vida de mi Padre, quien en su infancia estuvo a punto de morir por una enfermedad pulmonar y que para recuperar el uso de sus pulmones debía inflar con su soplo la cámara de una pelota de fútbol. (Tarrab, 2006, párr.11)

Ser el soplo que le faltaba al Padre. La fórmula identifica el ser del sujeto y define el objeto. (Tarrab, 2006, párr.12)

Alentar al Otro, soplar en el agujero del Otro era la matriz del fantasma donde se alojaba el ser del sujeto, que podía entonces construirse de un golpe. (Tarrab, 2006, párr.14)

La iluminación del fantasma permitía entonces situar el "soy eso" de una manera contundente. Pero mostraba también que además de la determinación de esa identificación, había existido una insondable decisión del sujeto implicado en ella, que se hacía entonces evidente. Una decisión: la de ser ese soplo, había dado consistencia a esa identificación de la que se había extraído sentido –casi todo el sentido posible- y satisfacción. Y se hacía completamente evidente como a partir de esa decisión se había tramado una existencia. (Tarrab, 2006, párr.15)

Resaltamos del fragmento antes citado de Tarrab (2006) lo siguiente: “se hacía completamente evidente como a partir de esa decisión se había tramado una existencia.” (párr. 15) El fantasma es esa construcción que ha hecho el sujeto del inconsciente respecto a una posición de goce que determina su existencia. Para Tarrab (2006) “ser el soplo que le faltaba al Padre” (párr.12) es una frase que marca el sentido de su modo de gozar en el mundo.

Para finalizar, revisaremos brevemente el matema que elabora Lacan para dar cuenta del fantasma, seguiremos a Mabel Fuentes en su reseña titulada: *Fantasma (s/f)*:

El Fantasma:

$\$ \langle \rangle a$

Fórmula que leemos: Sujeto barrado losange objeto a.

Lacan designa con esta fórmula la relación del sujeto del inconsciente (sujeto barrado) con el objeto causa del deseo (objeto a), indicando una relación estable del sujeto con aquello que lo causa en su deseo y, por ende, lo divide.²(Fuentes, s/f, párr.20)

Este recorrido le permite a Fuentes (s/f) concluir las siguientes ideas en relación al concepto de Fantasma en Lacan:

Recapitulando:

1. El fantasma es la respuesta que el sujeto construye al enigma del deseo del Otro.
2. El fantasma es el sostén o soporte del deseo.
3. El fantasma es una defensa frente al goce del Otro.
4. El fantasma es aquello a través de lo cual “somos gozados” por el Otro.

(Fuentes, s/f, párr. 47)

Dada la complejidad y la importancia del concepto de Fantasma, nos parece esencial su uso en la lectura de *Pecado*, pues, precisamente, da cuenta del mecanismo del deseo en el que ya Freud advertía su naturaleza perversa.

El fantasma tiene una relación indisoluble con el goce, concepto que ampliaremos en el próximo apartado, y que el psicoanalista Jaques Alain Miller imbrica en el siguiente fragmento extraído de su curso *Del síntoma al fantasma. Y retorno* (2018):

²Fuentes agrega la ruta de lectura que puede servir para ampliar estas elaboraciones en los seminarios de Lacan: En este sentido (ya que el uso en plural -fantasmas- suele superponerse a las fantasías en sentido freudiano), el concepto y su fórmula correspondiente aparecen por primera vez en el grafo de la constitución del sujeto -también llamado grafo del deseo- presentado en el Seminario 5. Las formaciones del inconsciente (1957-1958). En las últimas clases de ese seminario introduce en el grafo un segundo piso. Allí aparece la fórmula del fantasma (sujeto barrado losange objeto a) como respuesta al deseo del Otro (indicado con d minúscula). (Fuentes, s/f, párr.23)

(...) del lado del fantasma, donde el goce se acomoda al placer. Y allí el aparato del fantasma, que es un aparato significante, un montaje muy complejo, obtiene placer del goce, goce profundamente doloroso en relación con la sensibilidad del sujeto. Por eso Freud lo elabora por el sesgo del masoquismo, porque el fantasma masoquista cuenta precisamente eso, cómo producir placer con el dolor (Miller, 2018, p. 14).

Interesa insistir en el hecho de que el fantasma es un aparato significante, es decir, que permite ser leído. Pero, ¿qué se lee en el fantasma? Se lee la lógica que le permite a un sujeto “obtener placer del goce”. Laura Restrepo supo extraer con claridad meridiana esas frases fantasmáticas que marcan el goce de sus personajes. En este sentido, *Pecado* es ejemplar para el estudio de este concepto, pues el lector puede encontrar en ella incluso el momento en que los personajes “construyen” su fantasma. Son plenamente conscientes de eso que para el psicoanálisis ha representado un obstáculo en la cura y una complejidad teórica. Este es un claro ejemplo de cómo la literatura se adelanta a otras disciplinas gracias a la lucidez, observación y sensibilidad de los escritores.

Se revisará a continuación algunos aspectos centrales de la teoría del goce. Concepto muy cercano al fenómeno del fantasma y de gran relevancia en la lectura analítica de los relatos de *Pecado*. Es evidente que los conceptos en psicoanálisis no pueden ser pensados por separado, pues son parte de un entramado psíquico que el estudio de la obra de Restrepo permitirá ver con claridad más adelante.

3.2.2.2. "Goce"

El concepto de goce es complejo y amplio. Existen elaboraciones como: el goce femenino, el goce fálico, el goce del Otro, etc. Para la presente investigación nos remitiremos al goce referido como pulsión. Es decir, un exceso libidinal que se ubica en el cuerpo del sujeto y en relación al Otro, mediado por un objeto pulsional, objeto irrecuperable pues su condición es estar perdido. La vida humana está marcada por modos de goce que son individuales y únicos, aunque legibles por medio de esos objetos pulsionales que están determinados por las zonas erógenas del cuerpo (objetos anales, orales, escópicos, auditivos) y por su insistencia a la repetición. Como podemos notar, el goce es un concepto presente en el fantasma pues se observa en la relación del sujeto del inconsciente (\$) con el objeto de deseo.

Leamos la definición que nos da el Diccionario de Psicoanálisis de Chemama (1998): “gocce: ... Diferentes relaciones con la satisfacción que un sujeto deseante y hablante puede esperar y experimentar del usufructo de un objeto deseado” (p.192).

Debemos hacer aquí una aclaratoria: el goce, como la pulsión de vida freudiana, genera una satisfacción; pero a la vez produce mortificación, como la pulsión de muerte también freudiana. En este sentido, el concepto de goce lacaniano debe pensarse como la realización de ambas pulsiones (de vida y de muerte), donde lo que intenta satisfacerse en el sujeto puede conllevar a un plus, un exceso que genera malestar. Para sustentar lo mencionado, referimos a Gerardo Arenas (2017), citado por Coppo en *El goce en Lacan: entre problema y concepto* (s/f):

Cada vez que pretendemos hablar de goce, dejamos al desnudo la impotencia de las palabras. Es cierto que lo mismo ocurre cuando intentamos definir cuestiones tan vitales, esenciales y básicas como el placer, el dolor o la satisfacción, pero en el caso del goce los escollos se multiplican. Para peor, esos tres términos –placer, dolor y satisfacción- resultan inseparables de cualquier consideración sensata del goce, y entonces arrojan sus propias sombras sobre la oscuridad de éste. (p.12)

Insistimos entonces con Arenas que “...placer, dolor y satisfacción” resultan inherentes a la noción de goce. Sin embargo, la palabra exceso en relación al goce puede brindar una orientación para pensar este fenómeno en *Pecado*. Continuemos con Chemama (1998) para mayor precisión:

El goce concierne al deseo, y más precisamente al deseo inconsciente, lo que muestra que esta noción desborda ampliamente toda consideración sobre los afectos, emociones y sentimientos para plantear la cuestión de una relación con el objeto que pasa por los significantes inconscientes (Chemama, 1998, p.192).

Estamos advertidos de que no son sentimientos ni emociones ni afectos lo que nos interesa leer con el concepto de goce como instrumento de análisis literario. Sino, más bien, una posición de los personajes en relación a su objeto de deseo; objetos que hemos mencionado antes en referencia al concepto de fantasma. El interés de los personajes de *Pecado* reside precisamente en que testimonian de sus posiciones de goce. Cada uno de los protagonistas

muestra su particular forma de gozar y desear, esto hace de sus relatos un texto lúcido sobre sí mismos.

Estas posiciones fantasmáticas que implican al goce y al deseo son accesibles al lector por medio de los actos que realizan estos personajes y que al ser narrados por ellos mismos adquieren una condición testimonial, como hemos dicho, pero, además de los actos que transforman sus vidas y que están determinados por estas posiciones psíquicas que estamos describiendo, hay que enfatizar que en la pluma de Restrepo se evidencia que el principal acto de estos personajes es, justamente, el acto de narrar su historia. En *Pecado* cuando los personajes toman la palabra la elevan a la dimensión de acto. Describiremos de inmediato lo que ese concepto significa en el psicoanálisis.

3.2.3. “Acto”

En el campo del psicoanálisis el acto está en relación al acto denominado analítico, que es aquel que el analista realiza en la sesión y que pretende incidir en una interpretación del inconsciente del analizante que logre modificar la posición subjetiva del paciente. Sin embargo, no es esta noción la que nos interesa para el propósito de la investigación aquí planteada. Expondremos en cambio las nociones de *acting out* y pasaje al acto, que son experiencias subjetivas que la teoría psicoanalítica ha elaborado para precisar las acciones de los sujetos a partir de sus deseos, goces y fantasmas. Estas nociones son de interés central para el análisis de los capítulos de *Pecado* que se desarrollará más adelante.

Acting out: este concepto surge a partir de acciones de los pacientes de los casos icónicos del psicoanálisis (como el “caso Dora” o “el caso de la Joven homosexual” elaborados por Freud), que realizaban actos que mostraban algo de su deseo o de su saber inconsciente, bien en situaciones cotidianas o bien en la propia sesión analítica. Estos actos buscan mostrar una verdad inconsciente que el sujeto desconoce y ante la cual está enmudecido, imposibilitado de un decir. Volviendo a Chemama (1998) y a su *Diccionario de psicoanálisis* encontramos estos fragmentos en su definición:

El acting-out es entonces una conducta sostenida por un sujeto y que se da a descifrar al otro a quien se dirige...El acting-out da a oír a otro. que se ha vuelto sordo. Es una demanda de simbolización exigida en una trasferencia salvaje (Chemama, 1998, p.3).

(...) es un rapto de locura destinado a evitar una angustia demasiado violenta. Es una puesta en escena tanto del rechazo de lo que podría ser el decir angustiante del otro como del develamiento de lo que el otro no oye. Es la seña [y el signo] hecha a alguien de que un real falso viene en lugar de un imposible de decir (Chemama, 1998, p.4).

Pasaje al acto: se diferencia del *acting out* por ser una acción que no busca interpretación por parte del otro. Es un acto radical, por ejemplo: el suicidio o una trasgresión no expresada en palabras. El pasaje al acto atraviesa un límite que sería la demanda al Otro. En cambio, el *acting out* es una modalidad de la demanda al Otro. Chemama (1998) lo distingue de esta manera en relación con el *acting out*:

(...)cuando un sujeto se confronta radicalmente con lo que es como objeto para el Otro, reacciona de un modo impulsivo, con una angustia incontrolada e incontrolable, identificándose con este objeto que es para el Otro y dejándose caer. En el pasaje al acto, es siempre del lado del sujeto donde se marca este «dejarse caer», esta evasión fuera de la escena de su fantasma, sin que pueda darse cuenta de ello. Para un sujeto, esto se produce cuando se confronta con el develamiento intempestivo del objeto a que es para el Otro, y ocurre siempre en el momento de un gran embarazo y de una emoción extrema, cuando, para él, toda simbolización se ha vuelto imposible. Se eyecta así ofreciéndose al Otro, lugar vacío del significante, como si ese Otro se encarnara para él imaginariamente y pudiera gozar de su muerte. El pasaje al acto es por consiguiente un actuar impulsivo inconsciente y no un acto. Contrariamente al *acting-out*, no se dirige a nadie y no espera ninguna interpretación, aun cuando sobrevenga durante una cura analítica. El pasaje al acto es demanda de amor, de reconocimiento simbólico sobre un fondo de desesperación, demanda hecha por un sujeto que sólo puede vivirse como un desecho a evacuar. (Chemama, 1998, p.5)

Hasta el momento hemos desarrollado conceptos que se sostienen en la experiencia psicoanalítica, experiencia cuyo fundamento es la creencia en el inconsciente. La investigación desde el psicoanálisis necesita de una definición de inconsciente como base teórica. Como los anteriores conceptos que se han descrito, el de inconsciente también ha sufrido transformaciones a lo largo del desarrollo teórico de Freud y de Lacan. Leamos en el siguiente epígrafe una breve reseña de estos hitos en relación a su definición, recordando que todo el análisis de esta investigación descansa en la hipótesis del inconsciente.

3.2.3.1. "Inconsciente"

La creencia en el inconsciente es el supuesto del psicoanálisis como campo. Freud inventa una técnica que le permite tener un cierto acceso al inconsciente e intervenir en él. El psicoanalista Yves Vanderveken ubica muy bien en su artículo *Hacer la hipótesis ética del Inconsciente* (2019) la apuesta que hace el psicoanálisis de orientación lacaniana por el inconsciente en la actualidad.

(...) al hablar, lapsus, actos fallidos, sueños y síntomas, se transforman en formaciones del inconsciente, y abren por el fracaso mismo que estas formaciones constituyen, una brecha, una hiancia, una división subjetiva en las identificaciones y en el querer ser. O cuando retornan y abren a la suposición que un saber no sabido se aloja y puede potencialmente advenir respecto a la cuestión de la verdad de mi ser – o sea, en nuestra lengua: respecto de la cuestión del deseo que me causa y del goce que me habita e insiste (Vanderveken , 2019, párr. 15).

En esta cita se lee con claridad que el inconsciente es un lugar que perturba, mortifica y divide al yo en su creencia de estabilidad y de unidad. Sin embargo, hay en esta hipótesis varios momentos de elaboración del inconsciente como teoría que es importante diferenciar. Freud elaboró dos tópicos en referencia a la estructura psíquica que implican una aproximación diferente al inconsciente. Por su parte, Lacan también construyó durante su enseñanza dos elaboraciones respecto al inconsciente, aunque se debe destacar que una no niega la otra, sino que la redimensiona. Brevemente revisaremos los cuatro momentos conceptuales:

1.-En la primera tópica freudiana - el inconsciente es la instancia psíquica que está constituida por representaciones reprimidas. En su artículo divulgativo María Rodríguez y Álvaro Narvaiza *Psicoanálisis. Primera tópica: consciente, preconsciente e inconsciente* (2012), precisan de forma sencilla:

Esto es así debido a que la intensidad y el contenido de los mismos está asociado a emociones displacenteras y sufrimiento y por tanto los alejamos de la consciencia como mecanismo de defensa. A pesar de que lo que se encuentra en el inconsciente no es fácilmente accesible y está oculto para nuestra consciencia, nos influye

notablemente y se manifiesta en forma de síntomas, sueños o actos fallidos, entre otros (Rodríguez y Narvaiza, 2012, párr.6).

2.-En la segunda tópica freudiana – se califica como inconsciente a la instancia del Ello y se aplica parcialmente al yo y al superyó. Continuando con Rodríguez y Narvaiza (2012):

Al ello, según el psicoanálisis, se le atribuye la característica de “gran reservorio” de la libido, de las energías pulsionales y del deseo. Es descrito por Freud como un caos. Según él, el ello se encuentra en conflicto con las otras dos instancias (yo y superyó). (Rodríguez y Narvaiza, 2012, párr. 15)

3.-Para Lacan (primera enseñanza) el inconsciente es el discurso del Otro y está estructurado como lenguaje. El sujeto se constituye en un discurso que funciona como ley y que lo captura en una cadena simbólica preexistente.

En su última enseñanza Lacan centra su análisis ya no en el aspecto simbólico y significante; sino en lo real, por lo tanto, lo real determinará su concepción de inconsciente al que ahora llamará con un neologismo en francés: *parlêtre*, que aunque no tiene traducción al castellano llamaremos cuerpo hablante. Miller (2014), explica la noción de *parletre* en relación al inconsciente:

Pues bien, el inconsciente, cuando es conceptualizado a partir de la palabra y no ya a partir de la conciencia, lleva un nuevo nombre: el *parlêtre*. El ser en cuestión no precede a la palabra. Por el contrario, es la palabra la que le otorga el ser a ese animal por un efecto a posteriori, y entonces su cuerpo se separa de este ser para pasar al registro del tener... El cuerpo hablante, con sus dos goces, goce de la palabra y goce del cuerpo... El cuerpo hablante goza, pues, en dos registros: por una parte goza de sí mismo, se afecta de goce, se goza –empleo reflexivo del verbo–, por otra parte, un órgano de este cuerpo se distingue por gozar por sí mismo, condensa y aísla un goce aparte que se reparte en los objetos a (...)

El cuerpo hablante habla en términos de pulsiones. Esto autorizaba a Lacan a presentar la pulsión con el modelo de una cadena significativa...³.(Miller, 2014, párr. 32,34)

³ Lacan J., El Seminario, libro XX, Aun, pág. 167.

Para Chemama (1998), en la actualidad, el inconsciente es pensado como un lugar donde habita un saber constituido por un material sin significación. Este material es responsable de gran parte de la economía orgánica del sujeto. Siguiendo a Miller (2014):

Cuando se analiza el inconsciente, el sentido de la interpretación es la verdad. Cuando se analiza el *parlêtre*, el cuerpo hablante, el sentido de la interpretación es el goce. Este desplazamiento de la verdad al goce da la medida de aquello en lo que se convierte la práctica analítica en la era del *parlêtre*. (Miller, 2014, párr. 33)

Una vez ofrecido este panorama general de las distintas nociones de inconsciente, debemos aclarar que para esta investigación se regirá por la de *parlêtre*, ya que mantiene la idea de Lacan de que el orden simbólico preexiste al sujeto y lo divide, pero también incluye el fenómeno del goce y el cuerpo del sujeto. Sería imposible esta lectura de Pecado si se dejara por fuera la presencia del cuerpo como lugar donde confluyen el goce y la palabra. De esto da cuenta cada personaje en su singularidad.

4. Desarrollo y análisis

A partir de lo antes expuesto, iniciaremos el estudio acorde al orden de los que capítulos de *Pecado* que hemos planteado con anterioridad. Todo ello con el objeto de precisar en los personajes centrales de cada relato el funcionamiento de las nociones que nos propone el psicoanálisis lacaniano.

4.1. “La promesa”

En el tercer capítulo de *Pecado: La promesa*, la narradora protagonista es Ana, una joven de dieciséis años que describe su vida familiar con la madre y un padre ausente al que admira e idealiza. El giro repentino de la trama ocurre cuando la madre envía a su hija a EEUU a encontrarse con el padre. La relación entre padre e hija resulta en un fuerte vínculo incestuoso que los protagonistas viven de manera idílica, sin consciencia de culpabilidad; hasta que en una escena sexual el padre experimenta con violencia la imposibilidad de la eyaculación. Esto trajo como consecuencia la ruptura del lazo de “amor” de la hija con el padre. Luego, la madre de Ana llega a EEUU y pasa unos días en el apartamento en el que conviven su hija y el padre, mostrando una actitud patética en relación a él y su deseo de reconquistarlo. Ana huye con su madre y abandona al padre prometiéndole su regreso, finalmente, el capítulo cierra con una reflexión íntima de la protagonista acerca de lo que fue su futuro y cómo sus decisiones amorosas posteriores fueron determinadas por este suceso con el padre.

“Fantasma, Perversión, Acto y Goce en los personajes”

Fantasma:

Como hemos apuntado al inicio de este trabajo, el fantasma en psicoanálisis es una frase que está escrita bajo la lógica del goce y determina la vida de un sujeto. Hemos dicho que el fantasma en la orientación lacaniana es una construcción que anuda el deseo y el goce y que se puede leer en su aspecto simbólico una vez atravesado un psicoanálisis. Sin embargo, la literatura, como lo afirmaba Lacan, trasciende lo aprehendido por el psicoanálisis y es ella la que enseña a este último. Desde los primeros párrafos de *La promesa*, Ana describe que su solución ante la intrusión de su madre y su tía, con quienes vivía, era encerrarse en el baño, pues era la única habitación que podía cerrarse con falleba. Por otro lado, el único vínculo con su padre, a quien añoraba, eran unos libros de imágenes con pocas palabras a los que Ana se

dedicaba a observar en el baño y a partir de los cuales se imaginaba junto al padre. Muy pronto, Ana en esta actividad es tomada por una frase que acompaña una de las imágenes del libro, esta frase explicita: "Cordelia disowned by Lear." Luego de expresarla, la protagonista informa al lector que sabe, conoce, que la calidad y el rango de esta frase se corresponde en su valor con una sentencia como la bíblica, la de los gladiadores romanos o la de la secta Manson:

Más adelante tuve noticias de otras conjuras lapidarias como aquella. Sentencias pronunciadas en clave incomprensible y pavorosa, como el Mene, *Mene, Tekel, Ufarsin* de la Biblia, el Morituri et salutant de los gladiadores romanos, el Helter Skelter de la tribu manson. La niña que fui llevaba por dentro su propia conjura: Cordelia disowned by Lear. (Restrepo, 2016, p. 90).

Este párrafo es de una lucidez insólita, pues ilustra de manera fenomenal el momento en que el personaje es atrapado por una fórmula fantasmática que define e instala su posición de goce. Recordemos que el fantasma es una defensa subjetiva ante la angustia del deseo del Otro y que está articulado en un tiempo donde lo imaginario tiene prevalencia. Este rasgo se puede leer cuando el personaje explica que se encierra en el baño para evadir a la madre y a la tía. Ante esta intrusión del Otro, el sujeto se resguarda en los libros enviados por el padre, libros de imágenes. Se percibe aquí la debilidad del orden simbólico en el mundo de Ana, un orden casi inexistente: figuras maternas sin límites (intrusivas), la ausencia del padre tanto en la realidad como en sus regalos: libros con escasez de palabras.

Freud en *Pegan a un niño* (1919) comenta cómo las lecturas producen en los niños estas armaduras fantasmáticas que les permiten organizar el goce autoerótico:

Si los cursos superiores de la escuela cesó el azotar a los niños, su influjo fue sustituido con creces por el de las lecturas que enseguida adquirieron significatividad. En el medio de mis pacientes eran casi siempre los mismos libros, asequibles para los jóvenes, aquellos cuyo contenido proporcionaba nuevas incitaciones a las fantasías de paliza... Compitiendo con estas obras literarias, la actividad fantaseadora del propio niño empezaba a inventar profusamente situaciones e instituciones en que unos niños eran azotados o recibían otra clase de castigos y correctivos a causa de su conducta díscola y malas costumbres. Puesto que la representación-fantasma «un niño es azotado» era

investida regularmente con elevado placer y desembocaba en un acto de satisfacción autoerótica placentera (...) (Freud, 1919, p.178).

Si bien, para el momento en que Freud escribe este texto está intentando elaborar una teoría que dé cuenta de la satisfacción sexual asociada a la perversión desde muy temprana edad; nada impide que leamos en el personaje de *La promesa* una descripción tan precisa de lo que, podríamos decir, es el fantasma de Ana.

Recordemos que la enseñanza de Lacan ha mostrado que el fantasma se puede leer a nivel simbólico en su gramática: “Cordelia disowned by Lear.” El desarrollo del argumento de la historia nos confirma el funcionamiento de esta frase como el fantasma del personaje porque ubica su posición de goce: “...*disowned* quería decir repudiada, y que repudiada quería decir rechazada, maldecida, apartada, abandonada.” (Restrepo, 2016, p.90)

El significante “*disowned*” está marcado por la autora con la cursiva que demuestra su intención de hacernos leer allí una clave; y si utilizamos las herramientas que nos brindan los términos lacanianos podemos entender este guiño como una marca del goce ordenado en el fantasma, ese que lleva al personaje a su destino final.

Perversión:

Este conocimiento temprano y explícito de su modo de satisfacción hace de Ana un personaje que podríamos leer a partir de la noción de rasgo perverso. El objetivo no es psicoanalizar al personaje, propuesta imposible, pues únicamente los sujetos vivos son psicoanalizables; sino hacer una lectura orientada por estos conceptos que pueda brindar cierta luz acerca de la construcción y la coherencia intrínseca de los personajes, aspecto de la narratología siempre tan complejo de abordar.

Continuando con el análisis de Ana, debemos recordar que si bien en los sujetos neuróticos todos los fantasmas son perversos; la diferencia con la perversión como estructura es que allí el sujeto sabe cómo gozar. Es decir, mientras el neurótico se enreda en la evasión del deseo, pues está marcado por la castración y sufre por afectos como la culpa y la represión; el perverso reniega de su castración con la certeza que le da su saber cómo gozar. Ana nos dice que sabe que su goce está en ser la mujer rechazada (*disowned*) por el padre. Decimos mujer y no hija, aunque Cordelia es hija del rey Lear en la tragedia original de Shakespeare; porque muy pronto en este sintagma observaremos una mutación del lugar de hija a mujer. Ana

afirma lo siguiente después de recibir un regalo del padre distinto de lo usual. Esta vez no es un libro, sino una cajita de música lo que recibe: “Mi padre Beethoven y yo su Elise”. (Restrepo, 2016, p. 91) Ana es la mujer de su padre.

La certeza de Ana recorre su narración. Al referirse a su madre dice: “Ella siempre dijo que él iba a volver, sabiendo que no era verdad...Yo lo repetía, pero a diferencia de ella, yo estaba segura de que iba a ser verdad” (Restrepo, 2016, p. 91).

Este conocimiento temprano la llevará a realizar el acto perverso que marca el nudo de la historia y que hace de esta narración toda una enseñanza respecto a la coherencia narrativa y a la construcción psíquica de un personaje. Con la certeza perversa que hemos apuntado, a los quince años y para conocer a su padre, Ana se viste de mujer: “Volaba más alto que el avión cuando partí rumbo a Nueva York, tal era mi ansiedad. Me había vestido de mujer adulta, con sastre azul marino, blusa blanca, pañuelito al cuello y zapatos negros de tacón alto” (Restrepo, 2016, p. 93).

El lector deja de oír la voz de la niña y aparece la de la mujer; una mujer que se redobla en la mirada de un padre que no es más que un hombre lascivo:

En una de las estaciones del metro, él paró en seco en medio del tumulto, me miró entre divertido y sorprendido, como viéndome por primera vez, y me dijo que me había convertido en una mujer inteligente y muy bella...ni se me pasó por la mente recordarle que era una niña (Restrepo, 2016, p.95).

El desplazamiento de los lugares subjetivos de estos personajes es efecto de la debilidad en el orden simbólico que hace que la mirada no sea la de un padre, sino la de un hombre. Ana no sólo “olvida” que es una niña, sino que omite por completo mencionar su condición de hija. El lugar de hija está elidido mientras que el de niña está metafóricamente sustituido por el de mujer. Es observable en el mismo texto las renegaciones que hacen al sujeto parte de una lógica perversa.

Pero Ana no está sola en su inclinación perversa. Surge entonces la siguiente interrogación: ¿qué estatuto tiene en el padre el acto incestuoso? ¿se trata de pasaje al acto o de una perversión estructural?

La propia Ana nos responde: “Él tenía erecciones que duraban eternidades” (Restrepo, 2016, p.99) En sí mismo este rasgo no es necesariamente perverso, pero debemos leerlo en el

contexto de la historia. La imposibilidad de eyaculación como síntoma del padre nos permite leer su imposibilidad perversa de asumir la castración. Esta imposibilidad será lo que marque el desenlace de la historia, pues el límite del padre no se ubica en lo simbólico sino en lo real de su cuerpo. La historia da cuenta de ello cuando una noche, ante su imposibilidad de eyacular, el personaje entra en una explosión violenta contra sí mismo y contra Ana, quien lo narra de esta manera:

Y él no se venía. No podía acabar: siempre le sucedía igual. Y sin embargo esa vez se apartó de mí con brusquedad y empezó a golpearse la cabeza contra la pared, cada vez con más violencia. Se daba como un demente, como si de veras quisiera romperse el cráneo, y yo me asusté. Yo ahí, mirándolo petrificada, sin saber qué hacer, mientras él se golpeaba la frente, embistiendo la pared como un poseso. ¡¿Por qué hace eso, Perucho?!, le gritaba yo. ¿No ve que se lastima? Pare, Perucho, se lo ruego. ¡No se pegue más, que me asusta! En realidad no era la primera vez (...) (Restrepo, 2016, p.101).

La escena marca un límite impuesto por lo real que, recordemos, en términos lacanianos se ubica en lo que para un sujeto se impone como imposible. El padre se golpea contra la pared ante la imposible eyaculación, que sería una señal de la castración que reniega a nivel inconsciente.

La solución imaginaria de la pareja está sostenida tanto por las actividades y conversaciones literarias que le permiten evadir la reflexión sobre lo real de su goce, como por cierta ritualización masoquista que el padre pone en las escenas del acto sexual. Si este sostén imaginario se desvanece, aparece lo real. Es lo que ocurre cuando el padre pasa el límite imaginario (como ritual) en la escena masoquista. Actos que como nos narra Ana, ella los entendía como parte de la teatralización de sus encuentros sexuales; pero que esta vez aparecen con un exceso que le devela un real, tanto a él como a ella. Hemos insistido en la debilidad del orden simbólico en la perversión y en esta pareja en particular. Así lo describe el personaje:

De literatura le hacía mil consultas, de cine, de música, de historia, y él se extendía en respuestas ingeniosas y bien documentadas. Disfrutaba enseñándome, y yo aprendiendo de él. Pero nunca le preguntaba nada de nosotros, y menos de amor. No decíamos ni un te quiero, ni un para siempre, ni qué felices somos. Nada de eso. No sé si evitábamos esa clase de frases, o si simplemente no les encontrábamos utilidad. En todo caso eran

palabras que no cabían, y pronunciarlas hubiera sido desgarrador. Habrían roto el hechizo. **La clave era no nombrar**, no juzgar, no cuestionar, sólo dejarse llevar. (Restrepo, 2016, p. 100).

La perversión dependía entonces de este encuentro sin palabras. Todo el acto perverso queda acotado a los encuentros sexuales en la habitación, en secreto y sin preguntas. La ritualización es sugerida por estos golpes en la cabeza que suelen aparecer, pero que solo en este momento de la narración se colocan como un límite para Ana.

El psicoanalista Erick Laurent (2019) en una entrevista hecha al canal *De inconscientes*, señala que la perversión es una estructura que no suele pedir una cura psicoanalítica, la razón, es que el sujeto perverso sabe cómo gozar, sabe “lo que quiere en la vida” (Laurent, 2019, 0:3). La ausencia de interrogación que confiesa Ana en las conversaciones con el padre va de la mano de la certeza sobre su goce. Ana es un personaje lúcido de sí y de su historia, la que relata deteniéndose en los puntos de quiebre centrales.

Acto:

El baño es un cronotopo central en la narración. Ana cuenta cómo se hipnotizaba en su baño mientras miraba los libros regalados por el padre. También allí desarrolló la obsesiva observación de las escenas perversas de *El jardín de las delicias*, cuadro que funciona como eje argumental de la novela. El baño es también el lugar donde se muestra la debilidad simbólica que lleva a estos personajes a desconocer sus lugares respecto al otro (padre-hija). Allí, en el baño, inician las fantasías sexuales que más adelante serán realizadas:

Ese baño fue en sí mismo como un rito de paso, una iniciación, un puente, casi una invitación. Desde mi cama yo podía oír todo lo que mi padre hacía ahí adentro, si tosía, orinaba o se lavaba los dientes. Y esos ruidos secretos pero compartidos resultaban de una intimidad perturbadora, de una familiaridad indebida y al mismo tiempo irresistible. Es mucho lo que te puede pasar por la mente cuando el otro está desnudo bajo la ducha y hasta ti llega el vapor.

Supongo que a él, de su lado, debía sucederle otro tanto... cuando era yo la que entraba, y cada noche en ese apartamento se encendía una reverberación, una expectativa, una agitación a duras penas contenida, como si un cable de alta tensión pasara de un dormitorio al otro a través del baño. Ya al día siguiente la tensión bajaba con el

desplazamiento de la acción a la cocina, la terraza o el comedor, con la televisión prendida en el noticiero, las prisas por no llegar tarde, la comida compartida, toda esa cadena de gestos domésticos que colocaban a cada quien en su lugar, y volvían a dejar claras las pautas de una vida en familia. La luz del sol no era cómplice: imponía distancias que no se podían franquear.

En cambio la noche, con sus luces apagadas, se prestaba pavorosamente a la confusión. (Restrepo, 2016, p.98).

La mención a la luz y a la obscuridad, la descripción tan clara de la vida diurna en la que a duras penas los personajes logran sostener sus lugares simbólicos, esos que en la noche se disuelven ante esta "agitación", tienen un efecto de transgresión que supera la lógica interna de la narración. La forma apelativa que toma aquí el discurso hace que el lector disuelva cualquier juicio moral, pues ya la narradora lo ha implicado en su propio acto cuando afirma: "Es mucho lo que te puede pasar por la mente cuando el otro está desnudo bajo la ducha y hasta ti llega el vapor". (Restrepo, 2016, p.98)

Ante esta frase apelativa el lector no tiene más opción que traer a su memoria las escenas de deseo y goce que han marcado su propia historia. Con esta estrategia la autora logra por un lado la identificación del lector con Ana, lo que disuelve cualquier posible juicio; y por otro, logra efectivizar un rasgo propio del personaje: la división del otro, rasgo perverso por excelencia. Ana divide al lector haciendo de ella misma un objeto. Restrepo consigue presentar en la forma narrativa el rasgo perverso. En la escritura de está la perversión.

Los personajes cometen un pasaje al acto: el incesto, que los coloca definitivamente en otro lugar subjetivo. Un lugar que es vivido desde la certeza, como Ana lo afirma más adelante:

Debía culparlo a él, y con el tiempo aprendí a hacerlo. Podría inclusive hacer algo tan tonto como echarle la culpa a ese baño atravesado, o a El jardín de las delicias. Pero sigue habiendo en mí una convicción que nada ni nadie ha logrado extirpar: aquello fue un llamado ancestral, profundo, como salido de la entraña de la especie, y a ese llamado respondimos los dos. (Restrepo, 2016, p.98).

Insistimos, en la sutileza de su escritura la autora consigue este doble efecto paradójico: la división subjetiva del lector y su identificación con el personaje. Sin moralizar lo narrado, pero tampoco sin resistencias, el lector se enfrenta con la interrogación sobre su propia posición

de goce. No se trata de dar razones para que el lector acepte sin más el goce perverso e incestuoso, se trata de colocárselo en frente, casi como un acto exhibicionista que lo implica y que por implicarlo tiene un efecto en su cuerpo. Quizás no exista mejor literatura que aquella que logra esta relación obra-lector. Nos parece que este logro efectivo va acompañado de la consciencia narrativa de la autora y de su coherencia al plantear los personajes desde una perspectiva profunda, que el psicoanálisis permite dilucidar hasta cierto punto.

Para decirlo con Lombardi (2016) en su entrevista para *Deinconscientes*: “El sujeto perverso pasa al acto desde la misma enunciación porque la impudicia de un lado incide sobre la aparición del pudor del lado del otro.” (0:8) Laura Restrepo por medio de su estrategia narrativa produce un acto perverso en la enunciación misma del relato apelativo de Ana.

Leídos desde el psicoanálisis encontramos un segundo tipo de acto en esta escena. Si el primer encuentro sexual fue un pasaje al acto; esta segunda escena puede leerse como un acting out. El padre muestra con sus golpes en la cabeza algo de su posición gozante que no puede elaborar simbólicamente. El *acting* va dirigido a Ana, quien casi inmediatamente acusa recibo del mensaje que el padre es incapaz de enunciar y, con mayor lucidez aún, explica lo que para ella significó el desencanto definitivo del lazo al padre en relación a la caída del ideal:

Mi padre ya no era Lear, ni era Beethoven, ni era don Quijote. Perucho era apenas Perucho, ese extraño sin nombre que por alguna incómoda razón yacía desnudo a mi lado, y que se daba golpes y más golpes en la frente. Y al mismo tiempo sí, mi padre era Lear y era Beethoven y era Quijote, pero era sólo eso: por primera vez yo caía en plena cuenta de que mi padre era un ser inventado por mí (Restrepo, 2016, p.103).

Este fragmento expone por medio del monólogo interior el punto climático de la historia. La relación incestuosa está determinada por un ambiente idílico y evasivo en el que los personajes no muestran conflicto moral respecto a la situación aberrante que viven. Es a partir de esta escena donde aparece el límite a la idealización del padre por medio de su *acting out*, el que Ana comprende y que inmediatamente tiene efectos en su posición fantasmática.

Lo real del cuerpo enloquecido del padre hace que aparezca en Ana no una consciencia de la trasgresión, sino una caída del ideal paterno, el sentimiento de desengaño. El monólogo interior funciona para mostrar la transformación psicológica del personaje ante la escena crucial del padre desacralizado. La repetición casi mántrica de la frase “Mi padre no era...”

(Restrepo, 2016, p.103) muestra el movimiento subjetivo del personaje en relación a su propio goce, además de marcar el patetismo en el ritmo de la narración.

El monólogo interior está insertado entre las interjecciones dirigidas al padre “¡No se pegue más, que me asusta!” (Restrepo, 2016, p. 103) en el segmento inmediato anterior; y la descripción del final de la escena “Por fin él se detuvo, supongo que al verme tan descompuesta” (Restrepo, 2016, p.103). El monólogo está enmarcado en el clímax de la escena y del capítulo, produciendo el efecto de revelación para el personaje que se ve enfrentado a lo monstruoso no del incesto, sino de la caída del ideal paterno. Este rasgo es sorprendente, pues se produce un distanciamiento moral entre el personaje y el lector.

Podríamos concluir que el efecto del monólogo interior es paradójico, ya que, al tiempo que se produce una fuerte identificación patética entre el lector y el narrador protagonista, también aparece el distanciamiento moral. Este es un elemento constitutivo de la novela *Pecado* en toda su dimensión: híbrida, desde su misma estructura textual, novedosa, contemporánea y posmoderna, plenamente lograda por la autora.

Goce:

Hemos advertido que los conceptos: fantasma, goce y perversión están íntimamente relacionados. Por ello, hemos apostado en la frase: “Cordelia disowned by Lear” una posible lectura del fantasma de Ana, en la cual se advierte su posición de goce fundamental: ser rechazada por el padre. Esta posición de goce es tan necesaria que al desvanecerse el Otro en su potencia y mostrarse él, el padre, como lo rechazado, como el despojo, invirtiendo así el lugar que en la lógica del fantasma debía ocupar Ana para garantizar su goce; la satisfacción de ella desaparece y sólo queda el resto de una escena sin substancia:

Por primera vez se me ocurría pensar que mi padre podía estar loco. Nunca antes lo había visto desde fuera, como alguien ajeno a mí, de naturaleza distinta a la mía, y mi estupefacción fue enorme, tanto como hasta entonces había sido la simbiosis. En unos instantes, la devoción incondicional se convertía en rechazo (Restrepo, 2016, p.102).

La posición fantasmática se invierte. Ana pasa a ser quien rechaza al padre. En su impecable lucidez ella expresa la vacilación fantasmática que la angustia, que la expone al deseo del Otro que ve en las imágenes de *El jardín de las delicias*:

Lear disowned by Cordelia: se me apareció invertida la sentencia de la vieja lámina. Lear disowned by Cordelia en caracteres que podrían haber estado cincelados en el muro. Lear disowned by Cordelia. Esa frase me invadió, y me aferré a ella como a un talismán (Restrepo, 2016, p.102).

El goce de ser rechazada por el padre marca la vida de Ana, incluso cuando ella “cree” al final del capítulo que no cumplió la promesa de regresar con él, después de dejarlo e irse con su madre. Ella sabe que la verdadera forma de regreso fue la repetición de su goce, insistente y estático, que por vía del fantasma la hizo elegir al padre en cada matrimonio posterior: “¿Por qué escogí a esos hombres, y no a otros? Quién sabe. Habrá sido mi manera de cumplir, al fin de cuentas, con el regreso que le prometí a mi padre”. (Restrepo, 2016, p.116)

La promesa demuestra una construcción coherente, inteligente y clara de los personajes en relación con sus actos y sus goces alrededor de una fórmula fantasmática sólida, a través de la cual se vinculan. Cabe mencionar que la madre es también un personaje profundo y logrado, pero que no se abordó por considerar que excede el objetivo de esta investigación, aunque merece toda la atención en futuros análisis.

4.1.1 "Estrategias narrativas que permiten enfatizar los diversos efectos en el lector "

La promesa presenta un narrador autodiegético que a modo de reportaje personal narra su historia. Decimos que tiene un modo reporteril porque en comparación con otros capítulos, como el que analizaremos a continuación, la voz no es tan íntima ni reflexiva.

Ana describe su historia ulterior, es decir, con la distancia dada por el tiempo entre la narración y lo narrado. El incesto ocurrió en su adolescencia y el momento de la narración es posterior. Esta distancia temporal marca también una distancia de la propia narradora respecto a su historia. Se percibe en Ana cierta frialdad en relación a lo que narra, como si en realidad no le hubiera ocurrido a ella, o bien, como si se tratara de un suceso tan lejano que ya no le perteneciera. A lo más que se aproxima es a sacar algunas consecuencias lógicas de sus elecciones posteriores en relación a la pareja; pero, es justamente esa lógica lo que asemeja a su narración a un reportaje sobre sí misma. Ana no está totalmente ubicada en esa posición de confesión que aparece en otros personajes de *Pecado*.

Esta ausencia de compromiso afectivo con lo que describe es también un rasgo del personaje. Narrador autodiegético con un nivel intradiegético y, sin embargo, con una distancia afectiva que sorprende. La marca textual que permite este efecto de frialdad creemos que está en lo consciente que es el personaje de sí mismo, de los otros personajes y de su propia historia. Ana es capaz de hacer un diagnóstico preciso de las dificultades de su madre, de su padre, y de sí misma, del impacto que tuvo esta historia para el resto de su vida.

La elección de la voz narrativa con estas características permite el efecto en el lector de lo que hemos denominado “división subjetiva en el encuentro con el horror.” En una relectura de todos los fragmentos que hemos citado más arriba se puede percibir este rasgo de lucidez en el narrador, determinante para la efectividad del relato.

4.2. “Pelo de elefante”

A continuación, iniciaremos el estudio de *Pelo de elefante*. El protagonista es la Viuda, un hombre que se dedica a cortar cabezas por encargo. Inicia su narración en primera persona presentándose al lector y describiendo con detalles sus gustos, su vida austera y el ritual que lleva a cabo cuando realiza las decapitaciones. De pronto, tiene un encuentro inesperado con la hija de quien debe ser su próxima víctima. Ayuda a la joven mujer a llegar a su casa pues es presa repentina de una enfermedad que le impidió, momentáneamente, continuar manejando su carro. Ella le regala un arete de pelo de elefante como agradecimiento. La Viuda se obsesiona con esta mujer, la persigue y la observa escondido. Por ella decide no decapitar al padre y desobedecer las órdenes de su cliente, cuya consecuencia podría ser terrible para él pues pueden asesinarlo, sin embargo, mantiene su decisión.

4.2.1. “Perversión, Fantasma, Acto y Goce en los personajes”

Perversión

Lacan y Freud coinciden en que la perversión es la renegación de la castración de la madre. Recordemos que la visión del niño ante el sexo femenino materno es registrada por el inconsciente como una ausencia, una ausencia que el niño ubica como consecuencia de la

castración con la cual lo han amenazado⁴. La escena de la madre castrada resulta insoportable para la mirada del niño que, para evadir el horror, captura el objeto más cercano a la visión de la madre y lo ubica en el lugar de velo para tapar la castración y lo calme de la angustia. Esta teoría explica el surgimiento del fetichismo y da razones de por qué los zapatos o la lencería suelen ser los objetos más frecuentemente tomados como fetiche.

Sin embargo, esta explicación no debe entenderse a partir de lo fenomenológico, sino a partir de la diferencia que Lacan introduce entre falo simbólico y falo imaginario. Álvarez (2020) explica que el significante del funcionamiento del deseo es innombrable, mientras que es el falo imaginario, por medio de la significación fálica, el que puede nombrar el deseo; esto permite entender la estructura perversa más allá de la escena infantil descrita.

La perversión es la renegación de la castración y eso implica sostener la imagen de la madre fálica, es decir, no castrada. Esto coloca al sujeto en posición de falo materno, o lo que es lo mismo, en el objeto que la completaría. Los fenómenos como el travestismo ilustran bien la función de este velo que esconde el falo (un velo que esconde lo que no existe). No queremos decir con esto que el travesti es siempre un sujeto perverso. No es lo que dice el psicoanálisis, pues únicamente en el análisis individual se puede determinar un diagnóstico, que, además, en la actualidad, ya no se define por las estructuras psíquicas únicamente. Hoy el psicoanálisis lacaniano está más bien orientado por lo real del goce. Sin embargo, para los fines requeridos en esta investigación, las estructuras psíquicas funcionan como clave de lectura.

La Mujer Dios

El travestismo, decíamos, puede servir para ilustrar lo que al perverso se le hace insoportable: la castración. El capítulo *Pelo de Elefante* inicia con esta escena primordial que el protagonista narra como su encuentro con Dios. La escena es maravillosa por lo que ilustra de la génesis de

⁴ Marchesini, A. (2014). *La estructura perversa*. Virtualia. Número 28. Marca lo siguiente: Lacan en el Seminario La angustia, para referirse a la perversión propiamente dicha recurre al objeto de la pulsión. El objeto en la perversión, afirma, está construido sobre la base del intento de negar la castración de la madre, constituye una desmentida de la castración materna. Por lo tanto, la perversión es un modo de respuesta del sujeto a la falta del Otro y un intento de cubrir la falta materna. En este sentido Lacan afirma que el perverso se dedica a tapar el agujero en el Otro...hasta cierto punto es partidario de que el Otro existe. (Marchesini,2014, párr. 6)

la perversión y del personaje, que además se nombra a sí mismo: La Viuda. Leamos la escena que para la Viuda funciona como un mandato de Dios:

Una sola vez he visto a Dios. Era una mujer flaca, desnuda de la cintura para abajo, y bailaba frente a una pila de basura ardiente. Me escogió para adjudicarme un oficio: Empuña el hacha, me dijo, tú serás mi vocero. Una mujer joven pero demacrada, o descangallada, como dice el tango. Su vello púbico, ralo y rubión, desafiaba el aire frío de la noche, y su sexo se abría con indiferencia. Eso era Dios, o lo que quedaba de él. Sus piernas, dos angarrios nervudos, se erguían sobre altos zapatos de tacón y plataforma, y sus ojos giraban al son de una música que no escuchaban. Enseguida comprendí su edicto y desde entonces lo cumplo, prácticamente sin falla. Prácticamente. (Restrepo, 2016, p.177).

La escena describe con sumo detalle el sexo abierto de la “Mujer Dios”. Esta imagen, como hemos dicho, puede ser leída como el encuentro primordial con la castración imaginaria y con toda la angustia que la enviste. El sexo femenino que describe “desafiaba el aire frío de la noche” (Restrepo, 2016, p.177), no se trata de una visión excitante que causa el deseo, sino de una visión de horror angustiante. Lo interesante es que la Viuda no marca este punto de horror, de nuevo, como en *La promesa*, esa división subjetiva queda del lado del lector. Restrepo toma elementos claramente perversos para un personaje que, en actitud fría y desconectada del horror narra su historia en primera persona. Sobre esta ausencia de goce se hablará más adelante.

Fantasma

Pasemos al análisis del fantasma en la Viuda. En la siguiente frase, citada en el fragmento anterior, se ubica la sentencia que marcará su posición subjetiva: “Empuña el hacha, me dijo, tú serás mi vocero.” (Restrepo, 2016, p.177)

La renegación perversa ante esa visión amenazante de la “Mujer Dios” aparece en el mismo mandato: “Empuña el hacha, me dijo, tú serás mi vocero.” (Restrepo, 2016, p.177) Es él mismo, la Viuda con su hacha, quien se convertirá en el falo de la “Mujer Dios”. La solución es perversa. Recordemos que el perverso reniega de la castración colocándose él mismo como el instrumento de goce del Otro, justamente porque sólo él cree saber cómo el Otro goza. En

la sentencia está el objeto fálico, el hacha, que únicamente la Viuda sabe utilizar para satisfacción de la “Mujer Dios”.

La Viuda cuenta con todo un aparataje para montar las escenas de decapitación:

No tomo ni fumo desde una semana antes de la fecha. Me visto siempre igual, como oficinista o cantante de tango: traje negro y camisa blanca de cuello almidonado. La corbata debe ser angosta, lisa y brillante, como una sardina en el agua. Zapatos relucientes y pelo retinto perfectamente peinado hacia atrás y rematado en coleta... Como poco, sólo fruta, y aun así, la indispensable. Me retiro en soledad, preparo el escenario, junto la parafernalia, estudio bien la cosa, practico ejercicio a diario. No hay mujeres en mi vida: la muerte es una amante celosa. (Restrepo, 2016, p.180)

Esta sabiduría de los objetos funciona para sostener la escena sádica, sin duda. Restrepo construye este personaje con paradojas y oposiciones que lo convierten en un personaje profundo bajo la apariencia de la sencillez. Estamos ante un verdugo con nombre de mujer en posición de víctima: Viuda, sostenido en un ritual perverso del cual no puede salir, como si salir de allí significaría para este personaje su propia disolución. Es un personaje por demás interesante en sí mismo, sin que hallamos tocado aún el argumento del relato.

La escena inicial del encuentro con el sexo de la “Mujer Dios” tiene el valor de producir el fantasma que se expresa en la sentencia: “Empuña el hacha, me dijo, tú serás mi vocero.” (Restrepo, 2016, p.177)

Ahora bien, esta frase ubica a la Viuda en una posición subjetiva radicalmente dependiente del Otro. Ahí está su ser. La Viuda no es más que ese verdugo que empuña el hacha, su existencia se reduce a su ritual de trabajo, incluso su cuerpo se limita a funcionar para reproducir una y otra vez las “limpias” decapitaciones. Es un personaje que se presenta como un rasgo, no hay nada más para él:

Pocas palabras, sentido del humor, golpe certero: ésos son los elementos de mi método. Soy un mar en calma. Ante todo, mano seca, para que no resbale el mango del hacha. Movimientos pausados, vocación de silencio y vestimenta austera: ahí está mi marca. Voy de vegan radical, subcategoría sólo fruta. Éste es un oficio con dos requisitos: elegancia y sangre fría. Sin elegancia eres un carnicero, y sin sangre fría eres hermanita de la caridad (Restrepo, 2016, p.177-178).

La Viuda se reconoce en esa marca, su ser está restringido a esta dimensión criminal en la cual tiene la certeza de la existencia del goce del Otro, para el cual él es necesario, sólo ahí está su ser. El personaje está identificado con cada manera de realizar el acto que ejecuta en relación a su especialidad: el horror. Sin embargo, para este personaje los objetos son cruciales. La Viuda es su hacha, la Viuda es un instrumento:

La Viuda es mi nombre de guerra. Así bautizó la Revolución francesa a la guillotina: la viuda. El alias lo escogí para mí, pero se lo ganó mi hacha, que queda viuda del que va decapitando; me gusta susurrarle que los hombres pierden la cabeza por ella (Restrepo, 2016, p.178).

Llama también la atención esta distorsión de su propio género. La Viuda es un hombre con nombre femenino que, por metonimia en relación al hacha que “es”, ve en las decapitaciones que “los hombres pierden la cabeza por ella” (Restrepo, 2016, p.178), se entiende, por ella misma, la Viuda. Leemos en estas afirmaciones del personaje una potente distorsión imaginaria que se ubica en el núcleo de su goce sexual. Sin embargo, la sutileza de la declaración y su insistencia en dividir al lector por la vía de la frialdad del discurso, hacen de velo para esta revelación de su posición en la escena perversa.

La perversión divide al lector por medio de la descripción detallada de la escena delirante ante el sexo de la “Mujer Dios”, con la fuerza que le da estar ubicada al inicio del relato. Pero también está en el distanciamiento emocional del personaje y en la ejecución de las decapitaciones donde el goce está colocado, para más horror, en el orden, la limpieza y la destreza de los movimientos que ritualizan cada acto. En su repetición podemos leer una escena fantasmática que se escribe en la frase varias veces citada: “Empuña el hacha, me dijo, tú serás mi vocero”. (Restrepo, 2016, p.177)

Goce

Sin embargo, esta frase contradice la posición silente con la que se identifica la Viuda en su ritual. “Pocas palabras” ha dicho en relación a su “método”, y es que su lugar en esta frase no está en el “tú” sino en el hacha. Un hacha que es empuñada por Otro que es quien tiene la voz. Esta sumisión al goce del Otro en la posición sádica es lo que Lacan describió en su texto *Kant con Sade*, comentado por Marcela Suárez en su artículo *El Marqués de Sade en Jaques Lacan* (2006), publicado en la revista *Razón y Palabra*: “El sádico es el instrumento, el goce no

está de su lado, se encuentra tratando de demostrar el goce del Otro; Lacan afirma que el perverso se imagina ser el Otro para asegurar su goce.” (Suárez, 2006, párr.5)

Esta ausencia de goce de su lado, es lo que se lee en la frase sentenciada por la “Mujer Dios” que ocupa el lugar del Otro, ante quien él es sólo un instrumento. Esta posición sádica explica lo que leíamos antes como vacilación imaginaria en su posición sexuada: verdugo-viuda que hace que los hombres pierdan la cabeza por ella (el Otro).

No queda duda de que la autora logró armar un personaje perfectamente perverso, incluso se puede ver en la estructura lógica del relato, que inicia con la escena primordial que hemos comentado.

Acto

Sin embargo, lo central de este capítulo es la narración de cómo este verdugo se enamora perdidamente. Le sucede cuando observa a una mujer en el instante en que ella está sufriendo una especie de ataque corporal que la desborda mientras maneja su automóvil. La Viuda se prende de inmediato a esta mujer, quien, además, es la hija de un cliente al que debe decapitar pronto. Así narra el primer encuentro con ella:

En El Cardo recibí mi mandato y desde entonces lo cumplo impecablemente, salvo la vez del semáforo. Una muchacha hermosa detiene su auto en un semáforo en rojo, y a partir de ahí, soy yo el que pierde la cabeza. (Restrepo, 2016, p.179).

Aquí comienza la historia, el núcleo de este capítulo es que el lector pueda ver cómo el verdugo pierde la cabeza. La sutileza del tema presentado así, con la claridad y sencillez propias del estilo de la autora, contrasta con las imágenes anteriores, más aún, cuando veamos más adelante que de lo que se trata es de perder la cabeza por amor.

Me fijé en ella cuando percibí que estaba enferma, en el semáforo en rojo, yo parado en la acera, a punto de cruzar, y ella al timón de un Mercedes, esperando señal verde. Enseguida supe que ella era la luz, aunque vacilante, y era la vida, aunque indecisa. Irradiaba un resplandor. Conozco bien el fenómeno, es el aura que despiden quienes sufren crisis de ausencia. Antes de que el semáforo pudiera cambiar, la sacudió un calofrío, o súbito estado de trance: una extrañeza momentánea de rasgos descompuestos, como si la flechara un corrientazo interno. No era del todo ella quien se estremecía, era más bien su cuerpo por voluntad propia y de manera inarmónica,

levemente demoníaca, podría decirse, o vagamente divina: espasmos de marioneta.
(Restrepo,2016, p.182).

El protagonista es capturado subjetivamente por un cuerpo femenino enfermo, en su estado más crítico, mientras sufre de espasmos que lo convierten casi en una marioneta.

Objeto mirada

Lacan introdujo el objeto mirada⁵ y el objeto voz como parte de los objetos pulsionales: oral y anal. En efecto, lo introdujo al analizar la perversión voyerista donde la mirada es el objeto que se pone en juego para dividir al otro. Es importante señalar la prevalencia que tiene en la Viuda el objeto escópico, el objeto mirada, a partir del giro que le ofece su enamoramiento.

Podemos observar que el personaje sufre un cierto desplazamiento en el relato. La Viuda se moviliza del sadismo al voyerismo cuando es atrapado por esta imagen de mujer con “rasgos descompuestos” y “crisis de ausencia”. Es la mujer que él debe completar con el objeto en el cual se convierte: objeto mirada.

El encuentro de la Viuda con el amor significa un movimiento imaginario que va del sadismo al voyerismo; sin embargo, continúa estando en la lógica perversa. Como en el cuadro que hila la novela, *El jardín de las delicias*, la Viuda no hace sino pasar de un tipo de perversión a otro, pero es siempre su condición de objeto lo que se le impone.

Si antes del “hechizo”, como él mismo nombra su enamoramiento, este sujeto se ubicaba en la posición del hacha, ahora se coloca como objeto en la mirada que persigue a Dix, la chica frágil, vacilante e indecisa.

Su primer encuentro está marcado por esta petición de ella: “Ya estaba yo a punto de alejarme, bregando a desparpajarme del hechizo, cuando ella apartó las manos de su rostro, abrió la ventanilla del carro y me dijo: Por favor, ayúdame.” (Restrepo,2016, p.184).

⁵ Refiriéndose al voyerismo, Marchesini (2014) refiere: El objeto también está en él, ya que con su propia mirada trata de ver por el agujero, una silueta de jovencita, pone la mirada para obstruir el agujero del Otro. Muestra una vez más que el Otro es necesario en la perversión, trata de ver a la mujer dedicada al goce de su propio cuerpo. (párr.31)

Esta petición expresa de Dix convierte al capítulo *Pelo de elefante* en una historia con preciosos relámpagos de ternura, que se presentan más efectivos por surgir dentro de la oscuridad del horror. Es importante llamar la atención sobre el nombre de la mujer amada: Dix, que según el DRAE⁶ significa:

1. m. desus. dije (|| adorno que se ponía a los niños).
2. m. desus. dije (|| joya, alhaja)

Las dos acepciones hablan de un objeto, alhaja o adorno o joya. En el relato, Dix retribuye el favor de la Viuda (quien tras la indisposición de Dix la lleva a casa manejando su auto) obsequiándole una joya: un arete hecho con pelo de elefante. El verdugo se empeña al final del relato en devolverle a Dix esta pieza sin par, empujado por el amor y por la necesidad de unir esta pareja de objetos.

Lacan desarrolló una idea que condensó en el aforismo: "La relación sexual no existe". Lo que refiere esta frase es que no existe en el ser hablante un conocimiento o un saber en relación al vínculo con el otro sexo. A diferencia de los animales que cuentan con el instinto que les permite saber cómo y con qué mantener una relación sexual satisfactoria; los seres humanos, seres de lenguaje, carecemos de este conocimiento. En consecuencia, la relación sexual en el humano es siempre fallida porque siempre está mediada por un objeto (a: objeto pulsional) imposible de reencontrar, pues está perdido para siempre. Los animales, en cambio, cuentan con el instinto para relacionarse con el otro sexo.

La no relación sexual sería entonces la verdad que está en el centro de la enseñanza de Lacan y contra la que cada sujeto arma sus goces y síntomas para intentar tapar esta verdad insoportable. Podríamos decir que este aforismo: "No existe la relación sexual", tiene para el ser hablante un estatuto de real.

El perverso también intenta hacer existir la relación sexual, seguimos a Marchesini (2014):

Lacan ⁷plantea que el perverso pretende fundar la relación sexual que no hay con la ayuda de su fantasma, que utiliza para captar el goce de su compañero sexual, y así verduguea al Otro, lo somete, se exhibe, etc. El tipo de perversión será el modo en el

⁷ Lacan, J., Seminario 14, "La lógica del fantasma", inédito.

que busca hacerse instrumento del goce del compañero sexual. (Marchesini, 2014, párr.22)

En efecto, la Viuda se obsesiona con esta reunión de arracadas o aretes:

Será por eso que me gusta saber que cuando ella vuelva encontrará en su dormitorio el par de arracadas. Será por eso, creo, y será ésa mi manera de completar lo que quedó incompleto...Que al regreso se sorprenda la niña, que recuerde con un poco de espeluzno al extraño que la trajo a casa y no quiso recibir sus billete. (Restrepo,2016, p.210)

Es su posición de objeto mirada, tan determinante en el personaje, el que motiva todo el relato y su acto final: no matar al padre. Leamos la ley del goce a la que él responde:

Yo me identifico con las víctimas. La verdadera ferocidad, el valor y la pasión están en la víctima. El exterminador suele ser un burócrata del crimen. (Restrepo,2016, p.192)

Yo soy el que soy, de mí depende el instante postrero y después de mí no hay nada, eso es lo único seguro. Morirte será la última cosa que hagas, y mi cara será la última que veas. Vendrá la muerte y tendrá mis ojos: soy lector de poesía. Abomino el capuchón y no me cubro el rostro, porque hasta el cliente más ruin tiene derecho de mirar a los ojos a su verdugo. (Restrepo,2016, p.194)

Cuando, después de un ataque de espasmos que sufre Dix mientras él la observaba desde su escondite, decide no decapitar al padre de la amada porque entiende que la dejaría sin protección; explica su identificación con ella por medio del silencio y, de nuevo, se coloca como la voz que traduciría ese imposible. Dix le dice al padre que no recuerda lo que le acaba de pasar (el ataque de espasmos) entonces la Viuda se convierte en su voz y traduce lo que Dix esconde:

Y no es que no lo recuerde; es que no encuentra palabras. Lo que ha visto en su extravío es inenarrable. Sólo yo estoy en condiciones de traducirlo. (Restrepo,2016, p.202)

El verdugo ha perdonado la vida del padre de Dix, le cede la libertad para salvar a la “niña de mis ojos”:

Que se vaya disfrazado de conejo, si eso quiere, de santacláus o de marimonda, que haga lo que le venga en gana, con tal de que cuide bien a la niña de mis ojos. La niña de mis ojos, me gusta el sabor de esa frase y la paladeo. (Restrepo,2016, p.209)

El relato cierra en círculo cuando la Viuda vuelve al lugar de la escena inicial para reencontrarse con la “Mujer Dios” que esta vez ubica en una escorpiona. Laura Restrepo demuestra una vez más su inteligencia narrativa y el profundo conocimiento de la coherencia del personaje protagonista cuando nos brinda una nueva imagen que alude, de nuevo, a la renegación de la castración. Así describe la Viuda su segundo encuentro con Dios, otra manera de describir a la madre fálica:

Ella, muy desentendida, sigue absorta en su rito nupcial, cortejando a su macho, platillo succulento, con un hambre decidida de naturaleza doble, tanto gastrointestinal como ginecológica; hasta yo, ignorante de zootecnia, sé que la escorpiona devora a su compañero tras la cópula, una conducta propia de actrices y de diosas. Por fin se entera de mi presencia, ella, dios hembra tragón y lascivo, y clava en mí sus ojillos feroces como cuernos, y me apunta directo a la frente con el alfiler letal de su cola erecta. Algo no va bien en todo esto: o Dios ha cambiado, o yo ya no soy el mismo. Nada me convence como antes, qué desencanto esta deidad indolente, este dios-diosa caprichoso y golosa, que propicia degollinas y exige inmolaciones. (Restrepo,2016, p.208)

4.2.2."Estrategias narrativas que permiten enfatizar los diversos efectos en el lector "

En *Pelo de elefante* el narrador autodiegético con nivel intradiegético organiza el relato. Esta decisión narrativa permite producir un doble efecto: por un lado, el distanciamiento del personaje con respecto a su historia, la cual narra en modo de analepsis una vez que se ha transformado gracias al encuentro con el amor. Por otro lado, ubica la narración de las escenas de horror y de la propia psicología del personaje en un primer plano que produce la división del lector ante la crueldad del verdugo.

La narración es un correlato del *Jardín de las delicias*, obra que no sólo tiene el lugar de hilo conductor; sino que, como vemos sobre todo en este capítulo, marca la narratividad y le

imprime una característica de grabado donde la descripción logra dibujar la escena. La voz del protagonista es inhumana, sobre todo al inicio del relato, cuando describe su encuentro con la “Mujer Dios” como determinación de su destino. Sin embargo, a lo largo del texto el lector percibe su progresiva humanización gracias al encuentro con el amor. Esta ausencia emocional del inicio contrasta con el final, donde el personaje decide no acatar la tarea de decapitar a uno de sus clientes por ser el padre de la mujer amada.

Sin embargo, esta transición no es radical. El relato queda abierto y el lector desconoce el destino final de la Viuda, aunque entiende que no es un final feliz, pues el personaje cierra su historia con un encuentro delirante que tiene relación con el principio. Así, la narración inicia y termina con un delirio que para el personaje es definitivo: el encuentro con la “Mujer Dios”.

El modo narrativo de ambas escenas no cambia. Leamos de nuevo el primer encuentro de la Viuda con la “Mujer Dios”:

Una sola vez he visto a Dios. Era una mujer flaca, desnuda de la cintura para abajo, y bailaba frente a una pila de basura ardiente. Me escogió para adjudicarme un oficio: Empuña el hacha, me dijo, tú serás mi vocero. (Restrepo,2016, p.177)

Se observa la frialdad del personaje en relación al encuentro y su fiel creencia en lo dicho por la “Mujer Dios”. El énfasis está colocado en la descripción, como si fuera una estampa.

Leamos ahora el segundo encuentro que cierra la historia:

Indulto, indulto, indulto, me ha indicado la escorpiona en el lenguaje cifrado de su danza de los siete velos, o no, no ha indicado nada, ese bicho negro es apenas eso, un bicho, por demás ponzoñoso y repulsivo, y me inyectaría veneno si me acerco. No importa, la respuesta que busco me la doy yo mismo. Ya tengo claro lo que debo hacer, y voy a hacerlo. (Restrepo,2016, p.208)

De nuevo, la descripción de la “Mujer Dios” es lo más importante; la danza, la escorpiona, su imagen repulsiva. La Viuda encuentra el mensaje y la solución, toma la decisión final. En los últimos párrafos del capítulo la narración se presentará al lector en modo de prolepsis. La Viuda narra las posibles formas de llevar a cabo su decisión y las consecuencias que se pueden desprender de ello.

4.3. “Amor sin pie ni cabeza”

El último relato a analizar es *Amor sin pie ni cabeza*. Su protagonista es Emma, una mujer joven que ha descuartizado a su esposo y que ha regado por la ciudad los trozos de ese cuerpo. Por ello se encuentra en la cárcel y es muy solicitada por la prensa amarillista para conocer los motivos del crimen. La historia es llevada por la narradora en primera persona, una periodista que la visita a la cárcel para hacerle una entrevista. Emma es de difícil acceso y se muestra renuente a hablar con la periodista, sin embargo, las inteligencias de ambas se conectan y Emma comienza a narrar su historia desde la infancia, una infancia marcada por abusos sexuales y violencia. El centro del relato es el entramado que va armando la protagonista mientras narra el detalle del descuartizamiento y las reflexiones sobre su vida, su deseo y su goce.

4.3.1. “Perversión, Fantasma, Acto y Goce en los personajes”

Perversión

Emma comparte con los personajes antes analizados: la Viuda y Ana, esa forma de narrar fría y detallada del horror que produce un impacto en el lector a quien, cual acto perverso, lo divide. La relevancia de este relato está en el descubrimiento que vivencia Emma de las dimensiones de su propio goce mientras parte en trozos el cadáver de su esposo. En ese instante entiende que no hay límite posible, ni lo habrá luego, en la repartición de esos trozos por los distintos puntos de la ciudad. Como quien crea su propio mapa e inventa una geografía descomunal hecha de carne y sangre seca, todo muy bien cortado y envuelto, Emma se enfrenta a la inmensidad de su pulsión.

Es oportuno recordar aquí que el perverso avanza en su voluntad de goce. No se detiene ante la ley porque su lógica no está del lado de la castración sino de la denegación. Entonces, Emma quedaría dentro de la que Lacan definió como estructura perversa, pues ella hace existir un más allá impensable para un sujeto neurótico, quien se detendría con culpabilidad y horror ante la consecuencia de su acto. Estamos ante otro modo de perversión, pues es en el pasaje al acto perverso, el descuartizamiento, cuando el goce de Emma es reconocido. Su propio goce sádico sin límites.

En este capítulo, la narradora intradiegetica se enfrenta con su imposibilidad de comprender a Emma. Sus estudios e investigaciones periodísticas son insuficientes para captar ese más allá que “la Ogra”, sobrenombre de Emma en la cárcel, le enseña. “Ogra” es el primer apelativo que aparece en el relato para nombrarla, en boca de la directora de la cárcel leemos: “Aquí están encerradas ellas, las nuevas Ménades. Aquí las llaman las peligrosas, o las ogras”. ((Restrepo, 2016, p. 260). Emma es una “ogra”; que en el Diccionario Panhispánico de dudas de la Real Academia Española (2022) se define así: “Con el sentido de ‘ser imaginario que se alimenta de carne humana’...” (2005, definición 1). El apelativo alude entonces a un goce que toca el horror: comer carne humana; que en Emma se lee metonímicamente como “la descuartizadora.”

En todos los personajes de *Pecado* que hemos analizado hasta ahora existe una relación cercana con lo real, sin embargo, en Emma el contacto es extremo. Su acto perverso toca lo real. Patricio Álvarez en su clase *Las versiones de la perversión en la enseñanza de Lacan* (2021), explica lo siguiente:

El perverso avanza por sobre esas dimensiones simbólicas e imaginarias en la dimensión del goce, tomando en juego dos niveles de la diferencia de esa otra persona, que puede estar del lado de encarnar al Otro (con mayúscula) es Dios, o del lado del objeto, en la dimensión del acto perverso. (Canal ACEP Mendoza, 2021, 0: 59)

En la descripción del acto, Emma muestra con claridad cómo no puede parar ante el goce que se le impone, el goce de cortar el cadáver en pedazos. Ese cuerpo se convierte para ella en un objeto, un resto, un desecho que debe picar para meter en las bolsas de basura que va a desperdigar por la ciudad. No es el resultado de un crimen que la divida o angustie. Es un acto calculado y frío, como ella misma lo explicará en fragmentos que comentaremos más adelante.

Emma y la Viuda del capítulo *Pelo de elefante* comparten el acto ominoso de picar el cuerpo del otro, sin embargo, es clara también la diferencia en sus posiciones subjetivas. Recordemos que la Viuda comete las decapitaciones para ofrecérselas a la “Mujer Dios” y que se coloca como instrumento del goce del Otro. Emma, en cambio, no responde ante un Dios. El descuartizamiento es resultado de ver en el otro un objeto, un desecho. Esta fragmentación es propia del registro de lo imaginario que organiza la novela por medio de *El jardín de las delicias*. La periodista describe así su encuentro con el cuadro:

La mujer del pelo rojo se está demorando. Enmarcada en el muro tras la silla de su escritorio, tiene una reproducción de *El jardín de las delicias*, del Bosco. Vengo prevenida, será por eso que capturan mi atención los cuerpos retaceados que pululan en el cuadro. Miembros sueltos. Piernas por aquí, culos por allá, brazos que salen de huevos, una oca decapitada, una oreja gigante, un hombre desgarrado por los perros, un pie cortado. Pedazos: la anatomía desintegrada en fragmentos que cobran vida por sí solos, cada uno en desconcierto frente a los demás. Un manicomio de entidades desprendidas del conjunto. El todo despresado, o la rebelión de las partes. (Restrepo, 2016, p. 261)

En este fragmento se percibe la dificultad que tiene el personaje para comprender el acto de despedazamiento. La narradora se detiene ante estas imágenes, dice estar “prevenida”, pero no puede más que describir las escenas que observa, escenas que la interrogan, pero sin la posibilidad de llegar a la intelección del acto. El encuentro de este personaje con su límite colocado en la contemplación casi hipnótica del cuadro contrasta con la narración de Emma. Está claro para el lector que en ella hay un exceso, un paso a lo real ante el que nosotros: lector y narradora, nos detenemos. Leamos a Emma:

Lo primero que corté fue ese dedo, el de la argolla, creo que sólo por eso, por recuperar la argollita esa, y ya pensando en borrarle mi nombre para salir a venderla. Con alicate se lo corté. Y me di maña con lo demás, maneras no me faltaban, ya te dije que mi tío era carnicero y yo le había visto hacer a él. Y ahí empecé a hacerle yo también, cada vez con más gana, y hasta placer daba a ratos, verlo ahí, tan indefenso el man, tan mosquita muerta, sobre todo él...Empecé por el dedo de la argolla, y ya luego no supe parar. (Restrepo, 2016, p. 275)

Goce

Emma comenzó por el dedo y luego no pudo o no quiso detenerse, se dio “maña con lo demás”. El encuentro con el goce se presenta como una fuerza irrefrenable que le produce placer, como ella lo señala. El contraste con la periodista funciona como clave de lectura para ubicar el goce perverso de Emma, la narradora insiste en sostenerse en su investigación:

Había tomado notas sobre la locura mística de las Ménades, que cantan en tono alto para acallar la voz de Orfeo mientras lo destrozan. El pobre Isidro tarareando La copa

rota de Alci Acosta, y yo me pregunto si Yeni Arleny, antigua Emma, tendría ya desde entonces en mente lo que iba a hacerle después. El frenesí extático de las Ménades al despresar a Orfeo (...). (Restrepo, 2016, p. 276)

La periodista da vueltas sobre una posible explicación ante el horror que la divide. Emma, en cambio, muestra la tranquilidad de quien describe un acto esforzado, pero placentero, sin buscar respuestas que no necesita, pues para ella descuartizar a Isidro no es más que un acto asociado al placer. Este placer realiza su posición fantasmática y, además, le da la posibilidad de tener un nuevo nombre, como veremos en el siguiente diálogo:

Emma me llamaba. Así me puso mi madrina... Pero el nombre que yo escogí para mí misma no es ése.

—Tuviste que cambiar de nombre.

—Claro, hermana. Después de lo que pasó. Cambiar de nombre, de *look*, de todo. Año nuevo, vida nueva...

—Qué nombre te pusiste...

—... Ensayé con varios, elegidos por mi voluntad propia. A veces era Yeni, a veces era Arleny. O los dos, que es como mejor suena, Yeni Arleny. Qué tal. Yen para los amigos. O si no: Arly. Hasta practiqué mi nueva firma (...). (Restrepo, 2016, p.266)

El descuartizamiento tiene para Emma el lugar de hacerse un nuevo nombre. No está relacionado con la muerte y la desgracia sino con una "vida nueva". Tiene el estatuto de acto precisamente porque después de haberlo realizado no hay vuelta atrás, es otra, pero es otra que ha ejecutado lo que estaba escrito en su fantasma desde que fue víctima del abuso sexual del tío. Su nuevo nombre no es para esconderse sino para mostrar su nuevo cuerpo con cambios de *look*, etc. El tono de Emma en esta escena tiene un cariz de celebración de la vida que se le presenta después de picar el cuerpo muerto de Isidro. Es un acto que implica la realización en lo real de su identificación al tío:

—Al principio empezás como con asco —me dice Emma—, como con remordimiento. Como con temor de Dios. Ya después vas entrando en calor. Le vas encontrando el gusto, o mejor dicho el ritmo. ¿Yo? Al fin de cuentas yo era Emma, la sobrina del carnicero. Y yo recordaba cómo le hacía él, el tío mío con su hachuela, con su sierra

cortadora y sus tijeras, engancho cada trozo de carne en un garfio y colgándolo del techo. (Restrepo, 2016, p. 279)

Acto

El acto de Emma no es un mensaje, no está dirigido al otro para ser escuchado o descifrado por alguien, como sí ocurre con el padre de Ana mientras se golpea la cabeza contra la pared en *La promesa*. No es un *acting out* que requiera interpretación. El acto de Emma es perverso y de él surge como resultado el encuentro con lo real de su goce cifrado en el fantasma. Lo central en la historia no es el asesinato que puede estar incluso justificado por el maltrato de Isidro contra Emma. Lo que resulta medular es el encuentro de una forma de gozar perversa ante el que la Ogra no retrocede, pues es nuevo también para ella.

Tal es la consecuencia y dimensión del acto: darle una nueva vida y un nuevo nombre. Lo paradójico es que este nuevo nombre está anclado en una escena infantil, resultado de una transacción que colocará a Emma como la carnicera que calla la violación del tío.

Fantasma

El fantasma en Emma es resultado de una transacción:

¿De mi niñez querés saber? La niñez no existe, hija, eso es para niños ricos. A mí la niñez me la quitó de un solo envión mi tío, el carnicero. En un rincón y en diez minutos, ahí perdí yo mi niñez. Después me regaló caramelos, para que no contara, y me ofreció el trabajo, dizque para compensar. (Restrepo, 2016, p. 283)

Emma se hizo carnicera. Aprendió la técnica de cortar y limpiar con perfección los cuerpos hechos restos. Se identificó con las destrezas descuartizadoras que taparan su posición de sujeto abusado. Emma, como la Viuda, supo hacerse de los instrumentos y de las herramientas un lugar en relación con el Otro. Aprendió un arte que luego le sirvió para nombrarse a sí misma.

Lo primerísimo es el degüello, y dejar que se desangre en el balde. Y luego ahí le vas llegando, poco a poco: paleta, vacío, bife ancho y mediano, roast beef. Lo primero que sacas es el matambre. Marcas con el cuchillo y vas abriendo hasta encontrarlo. Vas separando la palomilla. Vas cortando con serrucho, entrándole al hueso por la

coyuntura, que es por donde rompe mejor (...) Y tenés lista el agua caliente, para limpiar. Cubetas para los desechos, todo a lo maniático, poquito a poco para que el desastre no sea total. Método y orden, así recomendaba mi tío. Método y orden, y yo me grabé la lección (...). (Restrepo, 2016, p. 281)

El otro es un desecho con el que Emma sabe qué hacer:

Si hasta ganas te dan de rebanarles la manguerita, o qué. Y dele a limpiar, hasta dejar todo como una patena. Pero después de esa noche, ya qué patena ni qué patena, más bien un mierdero. Eso quedó de sangre hasta en las paredes. Y el olor, que no se olvida, ya me lo había advertido mi tío el carnicero, limpiá rápido, mija, limpiá fuerte y rápido, que si se llega a secar ya nadie saca el olor. ¿Vos te imaginás? (Restrepo, 2016, p. 275)

Emma repite en el descuartizamiento lo real de una escena traumática en la que el tío la introdujo. Repite el despedazamiento y la limpieza. No es, como quiere tratar de explicar la periodista, una Ménade enloquecida. Emma actúa en relación con un saber previo que la determina:

Y no tendría yo las herramientas de mi tío, pero su ciencia sí. Despresar una res, eso lo sé hacer. Yo, la sobrina del carnicero. Lo que se hereda no se hurta. No, señor. Yo soy Emma, y aquí estoy.

—Ya no quieres que te llame Yeni, ni Arleny...

—Llamame como vos querás, siempre y cuando no olvidés quién soy. (Restrepo, 2016, p. 280)

Descubrimos junto a la periodista que Emma es consciente. Sabe que el intento de “nueva vida” y el cambio de nombres no es más que ilusión porque su verdad, la verdad de su ser, es que ella es “la sobrina del carnicero”. Su nombre es el nombre de su posición de goce, el nombre simbólico lo puede cambiar por cualquiera, lo importante es que ella sabe quién es verdaderamente. Con ingenuidad, la periodista cree en los nombres de Emma, pero ella le muestra que lo importante no está allí sino en lo que ella sabe de sí misma, en ese placer por hacer del otro un desecho, en esa destreza que la hace única. Por eso, Emma reclama a los periodistas que la insultan o degradan con fotos feas o calificativos espantosos. Ella se reconoce dueña de un saber único sobre sí misma que los demás no podemos comprender.

Sin embargo, también encontró su límite:

Te mueves con cortes secos, finos, mano firme y nada de brusquedad, todo con estilo y calma total (...) No es más. Bueno, sí, falta lo peor. ¿La cabeza y la cara? Eso sí es trágico. En la cara del difunto está su alma, no te quepa duda, y su alma te está mirando. La cara del muerto te va a mirar, por más que lo hayas matado bien muerto. Contá con eso y no te hagás ilusiones. El muerto te va a mirar, no importa adónde vayas, te va a mirar. De ésa no te escapás. Y qué iba a hacer yo con esa cabeza, la que seguía fija en mí, como preguntando por qué. (Restrepo, 2016, p. 281)

El límite de Emma está en la mirada. Por el relato sabemos que disfruta ser el objeto de deseo de los hombres mientras baila y se viste provocativamente para ir a las discotecas. Esa misma mirada se le vuelve insoportable en la cabeza desprendida de Isidro. Su solución es meterla en una toalla o bolsa y llevarla, en el bus, a un despeñadero de la ciudad.

4.3.1.1. "Estrategias narrativas que permiten enfatizar los diversos efectos en el lector "

Laura Restrepo decide abordar este capítulo de *Pecado* utilizando las estructuras de la crónica y de la entrevista periodística. Al menos se percibe esta intención en el personaje narrador: la periodista que visita a Emma con este fin y que narra con detalle su llegada a la cárcel para el encuentro. Sin embargo, la tipología periodística se revela enseguida insuficiente, pues el relato se transforma en un encuentro entre una narradora sumamente cautelosa y conflictuada ante la realidad del crimen del que quiere saber más. El lector de inmediato se da cuenta de que no se trata ni de una crónica ni de una entrevista periodística; sino de una puesta en escena de dos personajes colocados en niveles diferentes ante el mismo fenómeno de horror: el descuartizamiento, el crimen de Emma.

La periodista se asemeja a un domador de leones que con extrema precaución intenta provocar a su entrevistada en su medida perfecta para que salga del mutismo y cuente lo importante de la historia. Desde esta perspectiva el relato es toda una enseñanza para la labor periodística, pues lo que se coloca en el centro es la necesidad de escuchar a su entrevistada, lo que logra con un respeto sagrado al deseo de ella, de Emma, permitiéndole hablar sin juzgarla y con atención detallada a esos aspectos que la emocionan. La destreza de este

personaje se muestra en su tino para hacerla reír con refranes comunes como: “mataste al tigre y te asustaste con el cuero”. (p.269)

La periodista, narradora en primera persona, intradiegética y en un nivel que pasa de lo extradiegético a lo homodiegético, expone al lector su incapacidad para comprender el acto criminal de Emma; pero no desde un prejuicio social o moral, sino desde la pregunta genuina por lo más pulsional y humano que intuye en ese acto. Nos parece que esta perspectiva que Restrepo logra darle al personaje es uno de los elementos esenciales para que el lector, junto a la narradora, se interrogue también por el origen de un goce que no alcanza a comprender.

Si bien el relato se enmarca en una búsqueda noticiosa por parte de esta periodista; lo que se desarrolla es más bien una conversación en tono confesional, con la distinción de que en esta confesión no hay Otro a quien pedir redención. Este clima confesional lo logra Restrepo con la humanidad sincera que se pone en juego en este personaje, quien no para de mostrarle al lector cómo sus investigaciones intelectuales son insuficientes para comprender la dimensión del acto de Emma. Este tono de imposible respuesta a su pregunta abre y cierra el relato. Al inicio la periodista entra en sus suposiciones acerca de la fragmentación del cuerpo y las mutilaciones mientras observa el cuadro del Bosco; y termina con la respuesta simple de Emma quien no esconde más razones que la de tener que deshacerse del cuerpo en bus. Es decir, que irónicamente la maldad radicaría en la pobreza de no tener carro para botar al cadáver completo.

De todos los capítulos de *Pecado* no es este el que se apoya más en la ironía, pero sí es el que tiene, gracias a ella, un cierre más sorprendente.

Hemos dicho que la estructura dialógica marca el ambiente confesional, diremos que también es un acierto de la autora el contraste en el uso de las variedades lingüísticas del español hablado en Colombia. Emma usa un lenguaje ciudadano propio de las metrópolis de ese país, de un estrato social poco culto, pero no es del todo “ignorante” como ella misma reconoce. Esta riqueza del uso lingüístico de Emma permite en el lector cierta identificación, que no se sostiene todo el tiempo, sino que produce, en los momentos de franca narración de la escena del descuartizamiento, el distanciamiento necesario para que el lector retome su lugar.

En este sentido, los personajes se reflejan en sus modos lingüísticos: la periodista habla poco y piensa mucho para intentar comprender; mientras que Emma habla cuando quiere y de lo

que quiere, la extensión y la intensión del diálogo lo determina ella. El lector es el tercero de piedra, el convidado a observar lo imposible de comprender de lo humano, del horror que no solo está en Emma, sino en su historia, en la sociedad en la que surge, en esa cárcel terrible e impía. El lector es un fisgón “privilegiado” que mira lo que no quiere ver.

A nivel estructural, es importante resaltar que el análisis que hemos realizado en torno a la presencia del fantasma, goce, acto y perversión ha sido posible por la claridad narrativa del texto. La autora ha colocado estos elementos en un orden preciso que, como imitando la estructura dialógica de los personajes, se pueden leer en la lógica que recorre la organización de los párrafos. Por ejemplo: cuando Emma explica la importancia de la mirada del muerto, dice:

La mirada del muerto: ésa es la prueba mayor. Ahí es cuando las piernas se te vuelven gelatina, y tu mano arranca a temblar. Lo demás es lidiar con el fiambre: no tiene mayor misterio. (Restrepo, 2016, p. 282)

En el párrafo siguiente, como respondiendo a esta fijeza de la mirada que hemos marcado como un rasgo determinante del personaje, la autora coloca inmediatamente esta descripción: “A Emma le gustaba exhibirse en las discotecas, en los rumbeaderos. Tarde o temprano aparecía la pinta que le echaba el ojo y la sacaba a bailar” (Restrepo, 2016, p. 282).

El texto sostiene esta lógica: ante un rasgo de Emma que apunte al tema central de la historia, el porqué de su acto descomunal, surge una hipótesis, una posible respuesta, tal y como se observa en los párrafos citados anteriormente.

Esta organización narrativa es la que permite que el lector vaya tras las pistas, respuestas, interrogaciones y que pueda elaborar nuevas hipótesis, que si bien no cierran del todo el problema humano que se plantea en el relato, producen una lectura analítica del texto. Esta dinámica coloca en el lector activo la necesidad de pensar de nuevo cada vez, todo ello sin dejar de pasar por la perplejidad que impone la experiencia del horror.

En síntesis, *Amor sin pie ni cabeza* logra sostenerse por la organización lógica del relato: por la estrategia dialógica de las escenas desplazadas del ámbito periodístico para darle lugar a lo confesional y por la complejidad de los personajes que no disimulan sus límites mientras mantienen su lugar subjetivo claramente diferenciado uno con respecto al otro.

5. Conclusiones

Pecado (2016) es una novela de Laura Restrepo que tiene como eje central el tema del mal, el cual aborda desde una perspectiva novedosa ya que no se limita a las concepciones que sobre el bien y el mal moralizan las conductas humanas. El análisis que hemos realizado desde la perspectiva del psicoanálisis de orientación lacaniana ha permitido hacer una lectura de sus personajes a nivel de sus estructuras psíquicas. Las herramientas conceptuales que se han aplicado: perversión, fantasma, acto y goce; resultan efectivas para esclarecer la posición subjetiva de cada uno de los personajes protagonistas estudiados en los capítulos: *La promesa*, *Pelo de elefante* y *Amor sin pies ni cabeza*.

Al contrario de lo que el eje temático de *Pecado* podría sugerir, que sus personajes responderían a impulsos malvados plenamente conscientes o producidos por enfermedades psicológicas o por una vida al margen de la moral y de las buenas costumbres de la civilización, se pudo comprobar que los actos convertidos en argumentos narrativos de estos personajes no tienen relación alguna con la malignidad, sino que son actos perfectamente legibles que responden a marcas inconscientes que han determinado sus posiciones subjetivas. Estas posiciones responden a una lógica fantasmática y gozante al que todo ser hablante responde. Es decir, los personajes de *Pecado* son particulares en sus fantasmas, goces y actos, pero a nivel estructural responden como cualquier otro ser hablante a sus huellas inconscientes.

En tal sentido, se puede afirmar que los personajes que consigue elaborar Restrepo en estos capítulos son estrictamente y profundamente humanos, tanto así, que en su escritura se cristalizan los puntos psíquicos que determinan sus historias; aspectos a los que sólo tienen acceso o conocimiento aquellos sujetos que han realizado un recorrido psicoanalítico prolongado. Por ello, se vio la necesidad de apoyar esta investigación en testimonios de psicoanalistas que han culminado sus análisis personales. Esta necesidad determinada por la misma organicidad del análisis nos permite concluir que el marco teórico ha sido adecuado para el tema y los objetivos planteados. Los conceptos: perversión, fantasma, acto y goce, funcionan para realizar un análisis literario que busque precisar los logros y estrategias en la construcción lógica tanto de los personajes como de las historias en relación al tema central del texto.

Un segundo aspecto importante a resaltar son las estrategias narrativas usadas por la autora para lograr un efecto en el lector que resultara coherente con la lógica de los personajes y con el tema. El estudio ha permitido precisar esas estrategias narrativas que producen en el lector el efecto de división subjetiva; un efecto plenamente acorde con la presencia de la perversión desde sus distintas fenomenologías: rasgos perversos, estructura perversa y actos perversos que caracterizan a los personajes de la novela.

Pecado exhibe una lógica interna cohesionada por la construcción lúcida de los personajes, por el uso de diversos tipos de narradores y por el manejo de tipologías textuales híbridas; todo ello tiene como resultado un efecto de conmoción subjetiva en el lector que se corresponde con el encuentro con la perversión. Este efecto no es menor si se toma en consideración que la literatura sólo cuenta con palabras para sostenerse en su intención de afectar al lector, a diferencia de otras expresiones artísticas más recursivas como el cine o la televisión. La explicación para esta efectividad tan lograda podría estar en el análisis que se ha realizado a lo largo de esta investigación.

6. Limitaciones y prospectiva

La principal limitación que se presentó para desarrollar esta investigación fue la complejidad de los conceptos psicoanalíticos trabajados. Todos ellos suelen estar definidos en una jerga, propia de su campo, que muchas veces resulta difícil de transmitir al lector ajeno a la práctica analítica de orientación lacaniana. Por ello, se realizó un esfuerzo por simplificar y traducir lo más claramente posible los alcances de interés para el análisis literario.

Otra limitación importante fue la organicidad teórica de los conceptos, ya que cada uno de ellos tiene referentes distintos según la etapa de enseñanza del autor que lo desarrolló o del punto en que se encontraba el investigador que lo abordó. En este sentido, se impuso la necesidad de hacer un corte o selección que permitiera el uso de estas herramientas teóricas de una forma más ágil.

Por otro lado, los conceptos psicoanalíticos suelen relacionarse con otros, necesariamente, lo que ameritó la creación de un marco teórico más amplio que permitiera brindarle más referencias al lector para evitar confusiones en la complejidad.

La imposibilidad de estudiar otros personajes de otras obras de la misma autora es considerada también como una limitación, sin embargo, se plantea la posibilidad de retomar este eje como un impulso para continuar esta investigación en futuras etapas. Pensamos que la obra de Laura Restrepo merece ser estudiada a profundidad y que los recursos que brinda el campo del psicoanálisis son de gran utilidad para ello, tomando en cuenta los rasgos posmodernos que caracterizan se obra.

Por último, se puede afirmar a partir de esta investigación que el análisis literario apoyado en las teorías psicoanalíticas, y, específicamente las elaboradas desde la orientación lacaniana, debe ser potenciado y divulgado con mayor ahínco, ya que abriría nuevas perspectivas teóricas y permitiría enriquecer ambos campos humanísticos: tanto el literario como el psicoanalítico.

Es cierto que el estudio de las ideas propuestas por Lacan es complejo y de difícil acceso pues requiere tiempo y mucho esfuerzo por parte del investigador, pero, y quizás justamente por lo que ello implica, merece tener un lugar dentro del repertorio de metodologías de investigación literaria, ya que abre nuevas perspectivas de análisis más allá de los postulados freudianos.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, P. (2021). *Las versiones de la perversión en la enseñanza de Lacan*. Extraído el 23 de octubre de 2022 de: <https://www.youtube.com/watch?v=nFRnTdrCtc8>
- Álvarez, P. (2020). *Falo simbólico y falo imaginario*. Extraído el 23 de octubre de: <https://www.youtube.com/watch?v=c9ZMukrw8uw>
- Arenas, G. (2017). *Pasos hacia una economía de los goces*. Grama Ediciones.
- Castrillo, D. (2022). *Defensas en la neurosis obsesiva*. ICF Sección Clínica Madrid. Recuperado el 23 de octubre del 2022 de: <https://nucep.com/publicaciones/defensas-en-la-neurosis-obsesiva/>
- Chemama, R. (1998). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Coppo, D. (s/f). *El goce en Lacan: entre problema y concepto*. Recuperado el 20 de octubre de 2022 de: https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1722/1/TMAG_IDAES_2020_CDG.pdf
- DRAE. Extraída el 18 de octubre de 2022 de: <https://dle.rae.es/dix>
- DRAE. Extraído el 23 de octubre de 2022 de: <https://www.rae.es/dpd/ogresa>
- Fuentes, M. (s/f). *Fantasma* Extraído el 18 de octubre de: <https://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/numero4/resenafantasma4.htm>
- Freud, S. (1919). *Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales*. Amorrortu
- Freud, S. (1887). *Cartas a Wilhelm Flie1S 1887-1904*. Amorrortu.
- Ganim, B. (2017). *Obra de Lacan*. Psicología Lagua. Extraído el 22 de noviembre de 2022 de <https://psicologia.lagua2000.com/psicoanalisis/obra-de-lacan>
- García, P. (2007). *Sobre el nomadismo corporal. La novia oscura de Laura Restrepo*. Boletín cultural y Bibliográfico. Vol. 44 número 74. Biblioteca Virtual del Banco de la República. Extraído el 27 de octubre de 2022 de: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/465
- Gennett, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen, Barcelona.

- Gil de Sousa, C. M. (2018). *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, posmodernidad y Guerra Civil*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Extraído el 23 de noviembre de 2022 de:
https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/11819/1/TD_CeliaSousa_2018.pdf
- Instituto Cervantes. [Instituto Cervantes]. (2022). *Presentación del libro "Canción de antiguos amantes", de Laura Restrepo* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=NYMmQxWoMFE> (minuto 48)
- Lacan, J. (1949). *Escritos 1*. Barcelona: Siglo XXI.
- Lacan J. (1972-1973). *El Seminario, libro XX, Aun.* Barcelona: Paidós.
- Laurent, E. (2019) *Deseo, goce y fantasma*. De inconscientes. Extraído el 20 de octubre de 2022 de
<https://www.youtube.com/watch?v=ocFToh7nlcQ&t=188s>
- Lombardi, G. (2016). *¿Qué es la perversión?*. De inconscientes. Extraído el 26 de octubre de 2022
Lombardide. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=VmD1GnGeP-g>
- Marchesini. (2014). La estructura perversa. *Virtualia*, No. 28. Extraído el 16 de octubre de 2022 de:
revistavirtualia.com
- Miller, J. (2014). *El inconsciente y el cuerpo hablante*. Extraído el 21 de octubre del 2022 de:
<https://www.wapol.org/es/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=1&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=1>
- Miller, J. A. (2018). *Del síntoma al fantasma. Y retorno*. Buenos Aires: Paidós.
- Restrepo, L. (2016). *Pecado*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rey, C. (2017). *Literatura y Psicoanálisis*. Periferias 22.0. Extraído el 19 de octubre de:
<https://www.periferias.org/literatura-y-psicoanalisis/#:~:text=Dice%20Mill%C3%A1s%3A,lo%20mismo%20que%20Madame%20Bovary%E2%80%A6>
- Rodríguez, M. & Álvaro, N. (2012) *Psicoanálisis. Primera tópica: consciente, preconsciente e inconsciente*. Cepsim Madrid. Extraído el 18 de octubre del 2022 de:
<https://www.psicologiamadrid.es/psicoanalisis-primera-topica-del-aparato-psiquico/#:~:text=Primera%20t%C3%B3pica%3A%20consciente%2C%20preconsciente%20e,denominar%20a%20la%20mente%20humana>

Rojas, L. (2018). Laura Restrepo Pecado. 88 *Revista de Estudios Colombianos* No. 51, ISSN 2474-6800 (Print), ISSN 2474-6819 (Online)

Tarrab, M. (2006). *La identificación no es el destino*. Escuela de la Orientación Lacaniana. Extraído el 27 de octubre de 2022 de:

https://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=jornadas&SubSec=jornadas_eol&File=jornadas_eol/015/testimonio_tarrab.html

Tele7Radio7. [Tele7Radio7]. (2016). *La escritora Laura Restrepo presenta su nueva novela "Pecado" en el plató de Objetivo Bizkaia* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jWZtYRrGmYE>. Minuto 1:08: <https://escholarship.org/content/qt5fj716f8/qt5fj716f8.pdf?t=ojz50d>

Suárez, M. (2006). El Marqués de Sade en Jaques Lacan. *Razón y Palabra*, No. 53. Extraído el 16 de octubre de 2022 de: <http://www.razonypalabra.org.mx/fcys/2006/noviembre.html#:~:text=El%20s%C3%A1dico%20es%20el%20instrumento,ejecutor%20aparece%20como%20el%20instrumento>

Stefanoni, A. y Lapunzina, D. (s/f). *Historia de un entusiasmo*. Radio Montaje. Extraído el 02 de noviembre del 2022 de: <https://web.archive.org/web/20120830185651/http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/restrepo.htm>

Swanson, E.; Barnes, M.; Fall, A.; M. & Roberts, G. (2017). Predictors of Reading Comprehension Among Struggling Readers Who Exhibit Differing Levels of Inattention and Hyperactivity. *Reading & Writing Quarterly*, 34(2), 132-146. doi:10.1080/10573569.2017.1359712

Vanderveken, Y. (2019). Hacer la hipótesis ética del Inconsciente. *Virtualia*, No. 37. Extraído 02 de noviembre del 2022 de:

<https://www.revistavirtualia.com/articulos/838/estudios-puntuaciones/hacer-la-hipotesis-etica-del-inconsciente>